BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 5-6 - MAGGIO-GIUGNO 1956

Sommario

LE GRANDI MANOVRE

FABIO RINAUDO: *Premessa* . . . . Pag. 3

RENE' CLAIR: *Le grandi manovre* (sceneggiatura) . . . » 11

ALFREDO C. CASTELLON: *Appunti per una grammatica televisiva* . . . . » 127

VARIAZIONI E COMMENTI:

BIANCO E NERO: *Film e moschetto, Chiarini perfetto* . . » 138
NINO GHELLI: *Il canto (stonato) di Gallo* . . . . » 142

I LIBRI:

CARL VINCENT: *Enciclopedia dello Spettacolo,* Voll. I e II (Editrice « Le Maschere », Sansoni, Roma, 1954-55) . . » 144

VITTORIO CASTAGNOLA: *Origini del teatro italiano* di Paolo Toschi (Einaudi, Torino, 1956) . . . . » 148

SILVIO MAESTRANZI: *The Film and the Public* di Roger Manvell (Penguin Books, London, 1955) . . . . . . » 155

I FILM:

N. G.: *The rose tattoo* (La rosa tatuata) di Daniel Mann - *Desperate hours* (Ore disperate) di William Wyler . . . » 153

LA TELEVISIONE:

ANGELO D'ALESSANDRO: *L'alfiere* di Carlo Alianello - *Il giardino dei ciliegi* di Anton Cecov - *Nordici del golfo* di Ugo Gregoretti e Carlo Mazzarella . . . . » 158

« Impressioni clairiane »
Disegni di Nato Frascà

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 5-6 - MAGGIO-GIUGNO 1956

Premessa

Come premessa al bel libro di Charensol e Régent su René Clair si possono leggere queste parole di Jean Giraudoux: « *Solo un autore può fare un film... deve possedere qualità come il senso della poesia e dell' " humour ", l'esuberanza e la facoltà di scelta, lo stile e la capacità di tacere. Se il film segna il passo sovente, ciò accade perché è assai difficile trovare l'uomo che possieda tali requisiti, e perché generalmente si finisce per giungere a una collaborazione tra due autori, cioè l'autore nel tempo, che è lo scrittore, e l'autore nello spazio, che è il regista. Quando le due persone si identificano, si chiamino Charlie Chaplin o René Clair, tutto è risolto* ».

Bello, ma troppo facile. Molto spesso il ragionamento critico è ancora da cominciare.

* * *

La pubblicazione della sceneggiatura di *Les grandes manoeuvres* non è solo un omaggio al poeta del cinema francese. C'è anche un discorso, non ancora compiuto, da riproporre: una sceneggiatura perfetta dà sempre un film perfetto, ma una bella sceneggiatura è già un bel film? Non spetta a noi giudicare i valori del film di Clair, ma che la sua « comédie dramatique », come il lettore può vedere, abbia i crismi della perfezione e della bellezza, è cosa difficilmente negabile. Se il film è meno bello, che gli manca?

* * *

Né pensiamo si tratti di un'opera minore, o « stanca », come alcuni critici han detto. *Le grandes manoeuvres* arricchisce di temi nuovi la visione poetica di Clair. Basti pensare a quello

dell'amore, qui per la prima volta centrato, dopo che in *Le silence est d'or* lo avevamo visto in conflitto con quello dell'amicizia, il piú caro al Clair del primo mezzo secolo. E' un amore visto dall'angolazione di « Don Juan », ma Clair in una delle « reflexions », nel 1923, già anticipava: « *Cosa sono Don Giovanni e Faust, se non i prototipi delle due maggiori tendenze umane?* ». Faust, estraneo al mondo poetico di Clair, ha già comunque avuto il suo posto in *La beauté du diable;* adesso tocca a Don Giovanni. E il tono sa di tragedia. L'amicizia è respinta in un duello che ha i caratteri dello scherno, è facile trovare un punto d'accordo. Il « commendatore » ha l'aspetto di una donna. Ed è con lei che Don Giovanni, vittima del suo stesso gioco, soccombe in una ridda di falsità che non consente salvezza. In questa nuova chiave drammatica bisogna probabilmente che i critici ricerchino il significato di *Le grandes manoeuvres.* Senza trascurare peraltro la presenza, per la prima volta, di una creatura femminile tutta viva e meglio centrata di ogni altro personaggio. In questo senso la « stanchezza » di Clair diventa un comodo pretesto per sottovalutarlo.

* * *

Facciamo precedere qualche nota alla sceneggiatura da una indicazione che ci pare importante per il lettore che sia anche spettatore di *Les grandes manoeuvres.* Tutti ricordiamo le ulme battute di *Le silence est d'or,* film che costituiva fino a ieri il testamento poetico di René Clair. Pur nella grande amarezza dell'amore perduto, il regista Emile è tornato al cinematografo. La sala è buia, il silenzio è complice. Siede accanto a una sensitiva fanciulla, tutta sconvolta per la tensione drammatica della scena precedente il lieto finale. Emile la guarda, non la trova disprezzabile e le si accosta. Poi, come per attaccare discorso, mentre il viso della ragazza si spiana all'immancabile bacio finale, le chiede:

— Vi piace, signorina, quando finisce bene?

— Oh, sí, signore!

— Anche a me...

La faccia è ancora salva. Anche se nascostamente amarissimo, il lieto fine è quel che ci vuole. Chi conosce *Les grandes manoeuvres* sa che qui non c'è lieto fine. Si accorgerà, leggendo il testo, che le parole hanno accentuato il distacco definitivo ancor piú di quanto lo abbiano fatto le immagini. Ma non sa quale era il primo finale, al momento della stesura del sogget-

to. Gli sarà utile conoscerlo, per meglio intendere il travaglio spirituale di Clair. Eccolo, come ce lo riferiscono «Les cahiers du cinéma»:

Il reggimento sfila per lo stradone della cittadina e Armando sta passando sotto la finestra di Maria Luisa. Ha un sorriso di trionfo: la finestra è aperta. Proprio come egli le aveva chiesto. Nessuno è affacciato, ma dentro la camera di Maria Luisa la servetta singhiozza nel fazzoletto e chiede ad un uomo vestito di nero se non sia ormai ora di chiudere. No, bisogna prima lasciar disperdere le esalazioni. Sul letto, suicida col gas, c'è Maria Luisa, morta. Armando può allontanarsi, inconsapevole e felice. Dopo le grandi manovre ci sarà la guerra.

* * *

Nell'impostazione del suo lavoro Clair è rimasto fedele a se stesso. E' quasi inutile ricordare al lettore l'esigenza del regista francese di lavorare con una sceneggiatura di ferro, in cui tutto sia previsto. Racine — uno degli autori preferiti — soleva dire: «*La mia tragedia è fatta, non mi resta che scriverla*». Clair lo parafrasa: «*Il mio film è fatto, non mi resta che girarlo*». Precisiamo, a scanso di equivoci, che nel caso della nostra pubblicazione non si tratta, come altre volte è stato fatto, del copione di montaggio, ma della sceneggiatura scritta in previsione del film.

Il testo originale appare già suddiviso in sequenze ed inquadrature. E' già presente, quindi, il famoso «taglio» che, come Clair ha ripetutamente scritto, sintetizza il senso cinematografico dello scrittore. «Taglio» la cui validità potrà vedersi solo in fase di montaggio. Nel testo, infatti, le sequenze sono separate da stellette, le inquadrature da asterischi. Non c'è alcuna numerazione progressiva. Noi l'abbiamo adottata solo per comodità tipografica. Né sono descritte le distanze di presa. Dissolvenze e fondú non sono contemplati. Ovviamente, il film è composto da pezzi di montaggio in numero maggiore (non molto comunque) delle 283 inquadrature del testo. Ma questo conta poco. Tecnicamente, tutto è già dato: la precisione di Clair risalta sempre nella calibratura degli aggettivi, nella descrizione dei movimenti, nelle indicazioni psicologiche per gli attori la cui recitazione si intravede già delineata.

* * *

E' anche piú importante la mirabile armonia narrativa che governa il testo scritto. Chiunque abbia sofferto anche una sola volta in vita sua i dolori dello sceneggiatore, non può non rimanere sbalordito dal senso cinematografico con cui caratteri e situazioni sono impostati. Tutta la parte iniziale è da antologia, con una mirabile ricchezza nelle didascalie. Al passaggio dei dragoni, la bella signora inginocchiata in preghiera è descritta cosí: «... une jeune femme soupire mélancoliquement. Tendres souvenirs... ». Duverger è « d'aspect serieux », Teresa « une théâtreuse... ». La presentazione di Armando è fatta con tre tocchi: una sciabola dimenticata in un'alcova, è un dongiovanni; le giovanette vengono riprese sul fondo dalle suore, ha fascino; smette di correre quando vede un soldato, è tuttavia un ufficiale. Un regista principiante avrebbe sentito l'esigenza di accompagnare in carrello il suo protagonista, per veder tutto meglio. Clair sa di avere impostato nelle linee generali il suo personaggio e gli basta cosí.

Rileviamo ancora alcune finezze — non tutte, ché il discorso si farebbe chilometrico — di tecnica della sceneggiatura. Quel « corbeau » che è Gisèle Monnet, risulta narrativamente il comprimario meglio sfruttato. La sua veletta cammina di pari passo con le sue azioni, che sotto sotto muovono tutto il film. Armando la tradisce ed ella ci è utile per darcene il personaggio; in un « gag » riuscitissimo il marito che la vede piangere scopre tutte le meschinità e le ristrettezze mentali della provincia; aizza le sorelle Duverger contro la probabile cognata; quando la vediamo nel negozio di Maria Luisa acquistare una nuova veletta, non abbiamo piú dubbi che si prepari ad un nuovo combattimento amoroso: quello appunto che le farà trovare il contratto a casa di Rodolfo e permetterà, con un giro che Clair ci accenna appena, a Duverger di deludere con la rivelazione della scommessa Maria Luisa.

Né bisogna trascurare il pudore con cui è previsto il nascere dell'amore tra Armando e Maria Luisa. Ce lo danno una serie di « coretti », di personaggi ignoti, piazzati quasi sempre di spalle o fuori campo. Chi diceva che il linguaggio degli amanti è quanto di piú incomprensibile esista? Clair ha schivato il pericolo. Ancora una parola sull'abilità con cui vengono tirati in barca i remi della vicenda. Il ritmo cresce in progressione negli ultimi venti minuti. Il punto di rottura — la scena tra

Duverger e Maria Luisa — arriva al culmine esatto della parabola narrativa. Non per nulla Duverger rompe i freni anche come personaggio e comincia ad insultare le comari. Ormai si va verso il finale.

* * *

Non crediamo di offendere Jérome Geronimi e Jean Marsan, senza dubbio rispettabilissime persone, se riferiamo a Clair tutto il nostro discorso, ancorché essi appaiano come « collaborateurs de l'adaptation ». Anche in *Les belles-de-nuit* sono citati con la stessa qualifica J. P. Gredy e P. Barillet. Ma prima ancora c'erano stati uomini come Sherwood, Norman Krasna, Dudley Nichols, Salacrou. E nessuno di essi ha lasciato una propria impronta personale, a fianco di Clair. Tranne l'ultimo, e con effetti non proprio felici (*La beauté du diable*). Clair scrittore di cinema non ha collaboratori.

I dialoghi sono stati tradotti per l'edizione italiana del film da Franco Brusati. Vale la pena di segnalarlo perché, in un campo in cui troppo spesso vengono commessi inauditi arbitri, il Brusati si è adoperato con estrema finezza ed amorosa precisione. Diciamo con cognizione di causa, per aver fatto lo stesso lavoro, che il dialogo ha conservato tutte quelle delicate sfumature che aveva nell'originale. E molte battute hanno perfino acquistato in smalto, taluni « gags » riuscendo piú immediati ed efficaci nei confronti di modi di dire della nostra lingua. Qualche battuta eliminata va forse attribuita a motivi tecnici.

* * *

Sul « credits » di *Les grandes manoeuvres* non figura Raymond Cordy. Lo troviamo nel film in una particina: è il padre di Lucia, il fotografo che spia l'arrivo del sole, in un'atmosfera da *Le silence est d'or*.

Era il piú fedele attore di Clair. Ed è morto pochi giorni fa, mentre in teatro recitava Roussin. A chi — giustificato — ricorda meglio un volto che un nome, diciamo che Cordy era stato il protagonista, con Henry Marchand, di *A nous la liberté!*, recitando la parte dell'amico arricchito; che aveva impersonificato il fedele tassista di *14 juillet;* e lo avevamo ritrovato in

Le dernier milliardaire, in *La beauté du diable* come cameriere di Michel Simon, in *Les belles-de-nuit* come suocero nella doppia parte di meccanico e di aristocratico del '700; e infine, nella sua caratterizzazione più ricordata, come Le Frisé, il contadino con la capra, fanatico del cinematografo, autore dei più incredibili disastri, in *Le silence est d'or*. Il suo sodalizio con Clair durava da venticinque anni, ed era un eccellente attore.

Povero Cordy! Con lui scompare un altro po' del nostro ottimismo. « Cher Parigot » non canterà più:

> « Mon vieux copain la vie est belle
> quand on connait la liberté! »...

Fabio Rinaudo

LE GRANDI MANOVRE

Una commedia drammatica scritta per lo schermo da

RENÉ CLAIR

Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di	René CLAIR
Regia di	René CLAIR
Musica di	Georges VAN PARYS
Scenografia di	Léon BARSACQ
Costumi di	Rosine DELAMARE
Fotografia di	Robert LE FEBVRE
Collaboratori alla sceneggiatura	Jérome GERONIMI Jean MARSAN
Produzione	RIZZOLI-FILMSONOR

Personaggi e interpreti

Maria Luisa Rivière	Michèle MORGAN
Tenente Armando de la Verne	Gérard PHILIPE
Vittorio Duverger	Jean DESAILLY
Il colonnello	Pierre DUX
L'attendente di Armando	Jacques FABBRI
Rodolfo Chartier	Jacques FRANÇOIS
Tenente Felice Leroy	Yves ROBERT
Lucia	Brigitte BARDOT
Giulietta Duverger	Lise DELAMARE
Giannina Duverger	Jacqueline MAILLAN
Teresa	Magali NOEL
Gisella Monnet	Simone VALERE

Questo film è stato presentato per la prima volta in pubblico il 17 ottobre 1955 durante la settimana del film francese a Mosca.

I.

Cortile di una caserma di Cavalleria

1 - E' l'alba. Il cielo sta schiarendosi sul cortile della caserma mentre la tromba suona la sveglia.

Una via di provincia

2 - Una strada grigia alla cui estremità passa una fila di fanciulle vestite di nero, accompagnate da due suore. Suono di campane. Piú vicino s'apre la porta di una casa e ne esce un uomo giovane che porta l'uniforme di tenente dei dragoni (epoca 1914). E' Armando de la Verne. Quando sta per passare avanti alla finestra del pianterreno, questa si apre e un braccio nudo di donna gli tende una sciabola, evidentemente dimenticata. Armando bacia la mano della invisibile donna.

Le orfanelle hanno rallentato il passo assistendo a questa scena. Le suore le richiamano all'ordine. Armando si allontana di corsa. Appare un soldato all'angolo della strada. Armando rallenta l'andatura. Saluti militari. Poi ricomincia a correre.

Cortile della caserma

3 - La tromba finisce di suonare la sveglia.

Esterno d'una casa

4 - Armando arriva di corsa avanti a casa sua e fa per entrare. Un altro tenente (Felice Leroy) lo ferma sulla soglia.

FELICE — Sai che ora è?!
ARMANDO — Sarò pronto in due minuti!

Armando comincia a salire le scale.

FELICE — E' tutto in regola.

Armando torna sui suoi passi.

ARMANDO — Cosa?
FELICE — « Lei » è ancora lassú!
ARMANDO — Chi?
FELICE — Quella con cui avevi appuntamento ieri sera.
ARMANDO — Io?... Buon Dio! L'avevo dimenticato! Che le hai detto?
FELICE — Che ha perfettamente ragione...

Esce. Armando corre verso le scale e, salendo rapidamente...

5 - ... arriva sul pianerottolo del primo piano. Si ferma e si ricompone. Apre la porta della sua stanza.

Camera di Armando

6 - All'interno della stanza, Armando tenta di simulare il piú vivo stupore.

ARMANDO — Oh!... mia cara!... ma che bella sorpresa... sei tu!... sei proprio tu!... non credo ai miei occhi!

Seduta sul letto una giovane signora, Gisella Monnet, con cappello e veletta. Vicino a lei alcune valige. Armando tenta di abbracciarla. Gisella lo scosta.

ARMANDO — Quando sei arrivata? (*Gisella non si scompone*) Non vorrai dirmi che sei qui da ieri sera!... (*simulando stizza*) E proprio stanotte, una faticaccia!... Accetto per fare un favore ad un commilitone!... ma se avessi saputo... (*desolato*) Oh!... (*dolce*) perché non mi hai avvertito?
GISELLA — (*freddissima*) Non avete ricevuto la mia lettera?
ARMANDO — E devo andarmene subito. Stamani, esercitazioni. Sfilata, fanfare, lo sai... mi aspettano in caserma.

Entra nel bagno attiguo, uscendo di campo. Gisella va alla porta d'entrata, la chiude e nasconde la chiave.

GISELLA — Non avete ricevuto la mia lettera?
ARMANDO — (*riappare*) Suvvia... se l'avessi ricevuta!... immagina... (*scompare di nuovo*) Una intera notte con te, che sogno!...

Gisella si avvicina al cassettone mentre Armando, invisibile, continua a parlare.

ARMANDO — Cosa hai inventato a casa?... che saresti arrivata col treno del mattino?... tu pensi a tutto!

Armando esce dal bagno con un'altra divisa.

ARMANDO — Senti, stasera, dopo l'uscita di caserma, vengo qui e non mi muovo, ti aspetto... ma adesso... (*sorridendo*) la Francia mi chiama!

Fa per aprire la porta che resiste. Si dirige sospettoso verso Gisella.

GISELLA — (*sollevando la veletta*) Io vi ho atteso tutta la notte. La Francia può pazientare qualche minuto!
ARMANDO — Qualche minuto?
GISELLA — Il tempo di rispondere a una domanda: avete ricevuto la mia lettera?
ARMANDO — Ti ripeto che se...

GISELLA — .. si troverebbe in questo cassetto, vero? (*apre un cassetto dello scrittoio colmo di lettere ed esibisce la sua*) Bene, c'è! E anche aperta!
ARMANDO — (*balbettando*) Tesoro, ti spiegherò tutto. Ma non adesso! Torna stasera...

Gisella va alla finestra, apre le imposte e getta la chiave in strada.

GISELLA — No! E' adesso che devi spiegarti!
ARMANDO — Cos'hai buttato dalla finestra?
GISELLA — La chiave. (*Armando corre alla finestra*).

In strada

7 - Passano due dragoni a cavallo. Armando è alla finestra.

ARMANDO — Ehi, cavalleggeri!

I due dragoni si fermano.

UNO DEI DUE — Agli ordini, signor tenente!
ARMANDO — Cercatemi una chiave che è cascata lí!
UNO DEI DUE — Dove « lí », signor tenente?
ARMANDO — Non lo so, cercala!

Camera di Armando

8 - Armando si dirige verso Gisella. Ha ritrovato il suo sangue freddo.

ARMANDO — Ecco qua, un gesto di stizza... e tutta la città potrebbe venire a sapere... e io che... io che penso solo al vostro buon nome!
GISELLA — (*indignata*) Il mio buon nome?... e le mie lettere confuse con tutte le altre? (*s'interrompe per spalancare il cassetto, sparpagliando per la stanza tutte le lettere*) « Signor Armando de la Verne.. » « Tenente Armando de la Verne »... Yvonne, Rosa, Teresa, che fa errori d'ortografia... Odette, sono due, le Odette...
ARMANDO — (*dignitosissimo*) Mia buona e cara amica... (*tromba lontana*) Sentite?... i miei cavalleggeri sono già in sella!
GISELLA — Non avete altro da dirmi?
ARMANDO — Stasera, stasera risponderò! (*carezzevole*) Qui, quando tornerete!
GISELLA — E' inutile, non abbiamo altro da dirci!
ARMANDO — Gisella!
GISELLA — (*dirigendosi verso la porta*) Addio!

A sua volta gira invano la maniglia e ha un gesto di stizza. Armando le si avvicina e si inginocchia.

ARMANDO — (*teneramente*) Mia cara, quando saprete tutto...
VOCE DAL DI FUORI — Ecco la chiave, signor tenente!

Armando corre alla finestra...

II.

9 - ... Qualche minuto dopo, mentre il reggimento dei dragoni sfila per le vie della città...

10 - ... il tenente la Verne impassibile e marziale...

11 - ... è alla testa dei suoi cavalleggeri. Il suono della fanfara sembra svegliare la cittadina. Al passaggio del corteo...

12 - ... gruppi di fanciulli corrono attraverso il giardino pubblico e...

13 - ... nel cortile d'un collegio le fanciulle interrompono i loro giuochi per veder passare i dragoni.

14 - ... in una stireria le ragazze dimenticano sul banco i ferri da stiro.

15 - Sul marciapiede una giovanetta, Lucia, sorride ai cavalleggeri e viene richiamata all'ordine dal padre.

16 - ... Il suono della fanfara penetra in una chiesa, ove una giovane donna è inginocchiata. Ricordi...

17 - Gli uomini invece non sembrano interessarsi alla sfilata. Sulla terrazza di un caffè un cliente (Rodolfo Chartier) distoglie appena gli occhi dal giornale.

18 - E un altro uomo, ancor giovane ma dall'aria molto seria (Vittorio Duverger), chiude la finestra. Lo seguiamo...

Ufficio di Duverger

19 - ... all'interno della stanza ove una donna parla al telefono. Un'altra donna ascolta all'altro cornetto. Sono Giulietta e Giovanna Duverger, sorelle di Vittorio.

GIULIETTA — (*al microfono*) Si, mio fratello ha chiuso la finestra e adesso sentiamo meglio... mio fratello? Sí... (*a Duverger*) La nostra presidentessa chiede se verrai alla festa della Croce Rossa...
DUVERGER — (*evasivo*) Non so...
GIULIETTA — (*al telefono*) Verrà di certo! (*Gianna Duverger fa un piccolo cenno alla sorella*) Mia sorella vorrebbe sapere se il tenente de la Verne si occupa ancora di quella canzonettista...

Casa del Colonnello

20 - La presidentessa della Croce Rossa che è la moglie del colonnello (la chiameremo per semplicità « la colonnella ») è al telefono in camera sua.

LA COLONNELLA — Lo chiedo al colonnello. (*chiama*) Oliviero? Il luogotenente de la Verne è sempre l'amico della signorina Teresa?

21 - Il colonnello si sta facendo radere nel suo studio dall'attendente.

IL COLONNELLO — Io non tengo i conti delle avventure di la Verne! (*all'attendente*) La conosci, questa Teresa?

Camera d'albergo

22 - La cantante Teresa è coricata semisvestita sul letto in disordine. Sta imparando il testo di una canzone. Canticchia. Il suono della fanfara l'interrompe.

Una giovane donna in costume un po' vistoso, genere « di teatro », è seduta vicino al letto. Teresa corre alla finestra aperta e lí vicino si ferma, guardando in strada. Emilia appare dietro di lei.

EMILIA — Ci pensi sempre al tuo tenentino?
TERESA — Sempre?!... Solo nelle canzoni si dice « sempre »...

Camera di Armando

23 - L'attendente di Armando e quello di Felice sono sdraiati sul letto. Uno strappa delle buste, l'altro raccoglie le lettere.

L'ATTENDENTE DI FELICE — (*indicando un pacchetto di lettere*) E quelle?...
L'ATTENDENTE DI ARMANDO — Zitto!... Quelle sono di una vera fanciulla!... sembrava dovesse sposarla...
L'ATTENDENTE DI FELICE — E poi?...
L'ATTENDENTE DI ARMANDO — Poi... poi ha conosciuto Gisella. (*prende il pacchetto*) Ah no, questa è Leontina. (*prende un altro pacchetto*) Ecco Gisella!
L'ATTENDENTE DI FELICE — E la fanciulla?
L'ATTENDENTE DI ARMANDO — (*confidenziale*) E' la figlia del prefetto!
L'ATTENDENTE DI FELICE — Quella che sta per sposarsi?...

Una stanza in Prefettura

24 - Una fanciulla (Alice) sta provando l'abito da sposa.

Attraverso la finestra aperta le note della fanfara invadono la stanza. Alice si dirige verso la finestra. Il lungo velo rimane tra le mani della sarta inginocchiata. Quando Alice è vicina alla finestra il velo si tende e ferma il cammino della fanciulla.

Casa Monnet

25 - Il reggimento passa sotto la finestra al momento in cui Gisella Monnet entra in camera, seguita dal marito e da un cocchiere che porta le valige. Gisella s'accosta alla finestra mentre il marito paga il cocchiere. Guarda passare il reggimento. Le lacrime le salgono agli occhi. Monnet la raggiunge. Ella si volta.

MONNET — Ma ascoltami, se mi avessi avvisato... sarei andato a prenderti alla stazione... non c'è bisogno di piangere per questo...

Pensione degli ufficiali

26 - Una stanza da pranzo nell'albergo. Vicino alla veranda c'è una ragazza di tipo contadino (Yvonne), col grembiule e un piumino in mano. Anche lei guarda passare il reggimento, la cui fanfara continua a suonare. Un'altra cameriera piú anziana (Matilde) la osserva.

MATILDE — Allora? (*Yvonne si volta*) Ti piacciono i dragoni?
YVONNE — (*balbettando*) Si, signora Matilde!...
MATILDE — Bene, dalla finestra guardali quanto vuoi! Ma quando verranno qui... ti do un consiglio: non guardarli troppo da vicino!

III.

Stesso luogo - Dopo pranzo

27 - Armando è a tavola. La servetta Yvonne passa alle sue spalle. Egli la segue con lo sguardo. Il pranzo è finito. Disordine, tovaglioli sparsi. Un ufficiale si alza.

L'UFFICIALE — A stasera, la Verne.
ARMANDO — A stasera.

Altri due ufficiali che chiacchierano in un angolo se ne vanno. Armando resta solo con Yvonne che sta facendo il giro della tavola raccogliendo i tovaglioli. La ragazza guarda ostentatamente ovunque, meno che verso Armando. Gli arriva vicino e lui le tende il tovagliolo. Ma lei passa di nuovo dietro di lui. Egli allora la ferma.

ARMANDO — Dimmi un pò, bambina, perché non mi guardi?
YVONNE — E' la signora Matilde che mi ha detto...
ARMANDO — ... di non guardare gli uomini? Ha ragione! (*mostrando la tavola*) Tutti questi ufficiali che hai visto sono molto gentili ma se uno di loro diventasse « troppo » gentile... non dargli retta. E dillo a me... capisci?
YVONNE — (*incerta*) No, signore...
ARMANDO — (*paziente*) Adesso ti spiego. Uno di loro ti ferma mentre cammini (*imita la scena*). Poi, distrattamente, ti prende la mano... questo è già troppo. Non lasciarlo fare... perché se ti prende la mano, ti prenderà poi la vita.. (*lo fa*). E quando ti avrà preso alla vita... cercherà di abbracciarti.

E' in piedi vicinó a Yvonne, se lo volesse potrebbe abbracciarla. E' cosí indifesa, la piccina. Ma Armando indugia davanti a questa troppo facile vittoria.

ARMANDO — Bene, non bisogna... C'è tempo... (*un sospiro*) Ne riparleremo!

Si stacca da Yvonne che resta immobile. Si ferma, le sorride. Forse ritornerebbe verso di lei se Felice non entrasse di corsa.

FELICE — Allora, vecchio mio; e la Croce Rossa? Sono tutti là, la colonnella ti aspetta!
ARMANDO — La colonnella mi aspetta? In marcia! (*a Yvonne*) Ecco cos'è la vita del soldato, bambina mia! Disciplina, dovere, sacrificio...

Via di corsa.

IV.

Salone della Prefettura

28 - Armando è al pianoforte nel salone della Prefettura, mentre si prepara la grande festa della Croce Rossa. Stelle filanti, ghirlande, ecc. Al centro, vicino al pianoforte, Teresa in piedi canta accompagnata da Armando. Li circondano un gruppo di dame, in piedi o sedute. Altre lavorano ai preparativi. Passano due soldati che portano uno striscione dove si può leggere: GRANDE TOMBOLA A BENEFICIO DELLA CROCE ROSSA.

29 - La Colonnella ascolta la canzone. Giulietta Duverger, che cuce una coccarda, si avvicina maliziosamente alla colonnella e le mostra...

30 - Armando guarda Teresa, che...

31 - ... in un impeto appassionato si gira verso di lui...

32 - ... il volto di Armando prende subito un'espressione appassionata, come volesse dirle: « Quando ti riavrò? ».

33 - Teresa risponde con uno sguardo del tutto indifferente. Conosce certo troppo bene le manovre del tenente. Si allontana da lui continuando a cantare.

34 - Armando, smarrito solo per un istante, si riprende. Gira gli occhi verso...

35 - ... la figlia del prefetto, la graziosa Alice, che, vicina alla madre, cuce dei nastri ad una coccarda. Lo sguardo di Alice incontra...

36 - ... quello, languido e triste, di Armando.

37 - Alice, turbata, si alza e attraversa la sala, mentre Teresa continua a cantare. Dal fondo appare Gisella Monnet seguita dal marito carico di involti. Il signor Monnet, sprofondandosi in saluti, lascia cadere gli involti. Il fracasso attira l'attenzione di tutti i presenti e di Armando.

38 - Gisella vede Armando. Gira la testa da un'altra parte.

39 - Invano Armando sembra dedicarle l'appassionata canzone di cui sta cominciando a suonare il ritornello.

V.

Camera di Armando - Sera

40 - Appare Felice, uscendo dalla « toilette » comune. E' in borghese e sta allacciandosi la cravatta.

FELICE — Allora, ti vesti, o no?

Avanza nella stanza. Armando, semisdraiato sul letto, legge un giornale.

ARMANDO — No.
FELICE — Ma non vuoi venire alla cena?
ARMANDO — Oh! Ci saranno solo uomini!
FELICE — Non è la prima volta. Ma che hai?
ARMANDO — Sono triste, credo di essere innamorato.
FELICE — Di chi?
ARMANDO — Questo non lo so!
FELICE — E la notte scorsa?
ARMANDO — Piccole cose...

Si alza e va alla finestra.

FELICE — (*seguendolo*) Di fronte c'è una bella bimba, che te ne pare?
ARMANDO — No, non cose del genere... Sai cosa mi ci vorrebbe? Il colpo di fulmine, come nei romanzi. Mi avvicinerei a lei e le direi...

Pensione degli ufficiali - Notte

41 - ... a una bottiglia, vestita con un tovagliolo e ricoperta di una specie di cappello di carta, Armando rivolge una parodistica dichiarazione d'amore.

ARMANDO — Signora... o signorina... voi, voi siete colei che attendevo...

42 - Si scopre una tavola attorno alla quale sono seduti una dozzina di giovanotti. Quattro, tra cui Armando, sono in uniforme. Gli altri in borghese, tra cui Felice e Rodolfo. Armando è in piedi avanti alla bottiglia vestita da donna.

ARMANDO — ... se sapeste da quanto tempo vi aspettavo... Ho mai amato, io? No, credevo di amare. Ma il mio cuore è puro!

Grandi risate, tipiche di fine pranzo. Tutti incitano Armando a continuare.

FELICE — (*imitando Armando*) Mi sento solo, cosí solo!
ARMANDO — Mi sento solo, cosí solo!

Armando si siede, fingendo disperazione. Continua doloro-

samente a recitare la sua immaginaria dichiarazione. Attorno a lui, i compagni assumono atteggiamente falsamente comprensivi.

ARMANDO — ... E sapete cosa mi ripeto ogni sera, nella mia stanzetta vuota? « Ella non m'ama... ».

Entrano le due cameriere. Yvonne va dietro Armando e si ferma, commossa dalla pateticità del discorso. Matilde, che la segue, la imita.

ARMANDO — Ma ella non m'amerà mai... vorrei fuggirla e non posso... vorrei morire e ogni mattino chiedo al cielo di farmi vivere ancora un giorno, per rivederla...
MATILDE — (*compassionevole*) Chi è quella tipa che vi fa soffrire cosí, signor Armando?
ARMANDO — Mah... non la conosco ancora!

Risata generale cui Matilde non partecipa.

MATILDE — Attento, signor Armando, che menti oggi, menti domani, un giorno non sarete piú creduto!
RODOLFO — (*imitando Armando*) Oh, mia Matilde, anch'io mi sento solo, cosí solo...
MATILDE — Oh, signor Chartier, ma voi non ci sapete fare!
RODOLFO — Dite piuttosto che non ho l'uniforme! (*si alza*) Signori, le donne non amano voi, ma le vostre uniformi: è solo una questione di vestiti. (*proteste degli ufficiali*) Ma se io vestissi come voi, sarei ancor piú fortunato di voi! (*Alcuni borghesi presenti approvano*) Al posto del tenente la Verne, sapete come sceglierei la mia prossima amante? (*posa la bottiglia sul caminetto*) Cosí!...

VI.

Stesso luogo - Un minuto dopo

43 - Felice finisce di bere, in piedi, mentre gli altri presenti cantano. Entra il proprietario, preceduto da Matilde. La canzone è interrotta.

FELICE — Padrone, tra un mese noi si parte per le grandi manovre...
UN UFFICIALE — E la vigilia della partenza...
UN CIVILE — ... cenone!
UN UFFICIALE — Gran baldoria!
RODOLFO — E pagheremo noi, noi borghesi, se il signor de la Verne avrà vinto la scommessa!

I borghesi si alzano.

UN BORGHESE — Ma se l'avrà perduta, presenteremo il conto ai signori ufficiali!

Gli ufficiali si alzano.

GLI UFFICIALI — D'accordo!
IL PROPRIETARIO — Si può sapere in che consiste questa scommessa?

Armando si alza.

ARMANDO — Signori, vi prego: non una parola! Ricordatevi che avete giurato di mantenere il segreto. Si tratta... (*mostra la bottiglia sul caminetto*) ... dell'onore di una donna!

VII.

Un caffè - La sera stessa

44 - E' ora di chiudere. Un garzone raccoglie le sedie e scopa. Rodolfo gli passa vicino, con un foglio di carta in mano. Si accosta ad un gruppo formato da Felice, un altro ufficiale e un borghese. Sulla tavola c'è una bottiglia. Si continua ancora a bere.

FELICE — (*impadronendosi del foglio*) ... e c'è anche la carta bollata!
RODOLFO — Bisogna fare le cose in piena regola!

Armando è poco distante dal gruppo, mezzo sdraiato sulla sedia. Fa cerchi di fumo con la sigaretta. Rodolfo, scrivendo:

RODOLFO — Il signor... Armando de la Verne... tenente al 33 dragoni...
ARMANDO — Presente!
RODOLFO — S'impegna a diventare l'amante...
FELICE — Vi prego, un pò di delicatezza!
RODOLFO — (*correggendo*) ... s'impegna a ottenere i favori della signora...

Il garzone, interessato, s'avvicina.

IL GARZONE — Quale signora?
UN UFFICIALE — (*al garzone*) Vattene fuori dai piedi!

Prende un sifone e lo dirige contro il garzone. Lo schizza. Il garzone fugge.

VIII.

Al « Paniere fiorito ». Piú tardi - Notte

45 - E' una « pensione » d'altro genere, di quelle dove i giovanotti allegri possono passare una serata, ma dove non vanno le persone rispettabili... A una tavola, circondato da un gruppo di allegre ragazze, Rodolfo, in piedi, rilegge il contratto al di sopra della spalla di Armando che sta per firmare. Felice è addormentato, sdraiato sulla tavola.

RODOLFO — (*rileggendo*) « S'impegna a ottenere i favori... (*Le ragazze ridono*: *"I favori!"*) I favori della signora... » (*s'interrompe*) E qui lasciamo il nome in bianco...
UNA DELLE RAGAZZE — Come lo sceglierete?
RODOLFO — ... « della signora X... prima della partenza del reggimento per le grandi manovre. A tale data una cena sontuosa verrà offerta, o dai militari o dai borghesi... etc.... etc.... Firmano come testi... ».

Passa la penna a una delle ragazze.

LA RAGAZZA — Come firmo?
RODOLFO — Col tuo nome: Cipollina.
Le ragazze s'avvicinano per firmare. Si contendono la penna. « A me! », « a me! ».

46 - Felice si sveglia. Si guarda attorno. Ricorda di che si tratta.

FELICE — Allora, il nome della donna?
RODOLFO — Lo conosceremo tra poco!

Prende il cappello di Armando sul tavolo. Ci sono dentro un gran numero di bigliettini ripiegati. Rodolfo ne estrae un pugno.

RODOLFO — Tutte le signore della città sono qui!
UNA RAGAZZA — (*ridendo*) Con tutte le loro arie!
RODOLFO — Il nome verrà estratto... (*si guarda attorno*) ... da una mano innocente. (*Le ragazze gridano*: *« A me! »*, *« Io! »*. *Spintoni e risate*) Calma, calma... chi è l'ultima recluta?
UNA RAGAZZA — « Fior di rosa! ».

« Fior di rosa », fiera d'essere scelta, tende la mano. Contrasti. « Ma non deve guardare! »... « deve chiudere gli occhi! ». La mano di « Fior di rosa » s'avvicina al cappello... Ma un grido la ferma. Entra di corsa dalla strada una ragazza.

LA RAGAZZA — Atfenti, la ronda!
FELICE — La ronda! (*Ad Armando*) E tu sei in divisa!
RODOLFO — Ebbene?
FELICE — (*a Rodolfo*) Al colonnello non piace che noi si venga quì... in divisa! (*ad Armando*) Su, scappa!

Sul fondo si apre una porta. Le ragazze si dispongono a ventaglio per nascondere Armando che fugge, circondato dalle altre. Entra la ronda. Il cappello d'Armando è rimasto sulla tavola.

FELICE — Buon Dio, il cappello!

Prende il cappello e lo lancia all'ultima delle ragazze che coprono la ritirata di Armando. E' « Fior di rosa ».

47 - La mano di « Fior di Rosa » prende il cappello caduto a terra. Poi si dirige verso la cucina che si intravede sul fondo. I biglietti che il cappello conteneva rimangono sparsi a terra.

Un vicolo

48 - Attraverso la porta aperta « Fior di rosa » si affaccia. Chiama Armando che sta allontanandosi.

FIO DI ROSA — Signor tenente, la sciabola... e il cappello.

Armando si avvicina alla fanciulla che resta vicino alla porta tendendogli il cappello.

FIOR DI ROSA — I biglietti li ho persi.
ARMANDO — Poco male... (*ridendo*) Ricominceremo!

Prende la sciabola dalle mani di « Fior di rosa » che sembra pensierosa.

FIOR DI ROSA — Vi auguro che sia carina.

Un silenzio. Armando è lusingato dalle attenzioni di lei.

ARMANDO — Te lo racconterò.
FIOR DI ROSA — Promesso?
ARMANDO — Promesso.
FIOR DI ROSA — E se non fosse carina?

Ride. Anche Armando ride. La carezza su una guancia.

ARMANDO — Mi consolerai tu...

Armando si allontana. Poi si volta e fa un cenno di saluto con la mano. « Fior di rosa » glielo ricambia affettuosamente.

IX.

Cortile della caserma - Giorno

49 - E' il mattino dopo. Nel cortile della caserma un gruppo di cavalleggeri girano a torno agli ordini di Armando, che si trova al centro del cerchio formato dai cavalli. Felice, a cavallo anch'egli, gli sta vicino.

FELICE — (*a bassa voce*) E' idiota!
ARMANDO — (*ai cavalleggeri*) Al... passo! (*A Felice*) Idiota che?
FELICE — La tua scommessa di ieri sera.
ARMANDO — Mi piace l'imprevisto. (*Sorride, poi di colpo*) Dimmi un numero!
FELICE — Cinque!

Armando conta con le dita davanti a sé.

ARMANDO — Alt! (*chiama un cavalleggero*) Cavalleggero su « Magali », a me! Vieni qua!

Un cavalleggero lascia il circolo e si avvicina ad Armando.

ARMANDO — Dietro... front!

Il cavalleggero fa girare su sé stessa la giumenta. Armando, descrivendo « Magali ».

ARMANDO — Bella testa, belle gambe, bella schiena... come vedi ci si può fidare dell'imprevisto!

X.

Salone della Prefettura - Notte

50 - Un grande disco numerato gira e si ferma sul numero tre. Monnet, vestito da sera, legge il numero e lo proclama solennemente.

MONNET — Il numero tre!

Rimette in movimento la ruota.

51 - Nella grande sala della prefettura, colma d'invitati, una donna vestita da sera, agitando un regalo vinto alla tombola, passa davanti ad Armando in uniforme di gala. Accanto ad Armando, Rodolfo, in abito da sera, guarda la donna che passa.

RODOLFO — Perché non quella?
ARMANDO — La conosco!
RODOLFO — Motivo di piú!
ARMANDO — E dove se ne andrebbe l'avventura!

Attraversano il campo. Sul fondo Monnet annuncia il numero vincente.

MONNET — Il numero sette! Due, tre, sette, il numero 237 vince un servizio da cucire.

Felice, che aiuta Monnet, scende dalla pedana con il premio vinto.

FELICE — Il duecentotrentasette! Chi ha il 237?

52 - Alice Gervais, la figlia del prefetto, è in un angolo della sala. Vicino a lei un'altra fanciulla, Lucia.

LUCIA — (*gridando*) Il 237 è il mio! E' il mio! Eccolo!
ALICE — Su, Lucia, non c'è bisogno di farsi notare!
LUCIA — Ma ho vinto! E' il mio!

Fa per lanciarsi verso Felice che si dirige verso di lei. Ma è trattenuta dallo strascico del vestito. Uno strappo. Lucia, voltandosi:

LUCIA — Oh! Il mio vestito!

Torna verso Alice. Felice le si avvicina, interessato dalla di lei bellezza.

LUCIA — (*Ad Alice, sottovoce*) Dio mio! Ho strappato il tuo vestito!
ALICE — Non importa! Zitta!

Alice si allontana da Lucia che resta faccia a faccia con Felice.

FELICE — (*A Lucia*) E' grave?
LUCIA — (*guardando lo strappo*) E' un vestito prestatomi da un'amica. Dio mio! Dio mio!

Si incammina tutta confusa. Felice le corre dietro.

FELICE — Ma, signorina, avete vinto appunto quel che ci vuole!

Felice, seguendo Lucia, passa avanti ad Armando e Rodolfo che guardano compiaciuti Lucia.

ARMANDO — Posso fare qualcosa per questa deliziosa bambina?
FELICE — Ti prego, assolutamente nulla!

Esce seguendo Lucia. Armando torna verso Rodolfo.

ARMANDO — (*a Rodolfo*) Ma guarda! Io cerco e lui trova!
VOCE DI MONNET — E adesso...
ARMANDO — (*colto da un'idea improvvisa*) La prossima che vince è mia!

Si volta verso il palco dove...

53 - ... Monnet, vicino alla ruota, esibisce una gabbietta con due uccellini. E' il premio che sta per mettere in palio.

MONNET — (*credendosi spiritoso*) Una gabbietta e due uccellini, che senza dubbio si amano teneramente! Signore belle, non è uno spettacolo commovente?

54 - Rodolfo e Armando, rivolti al palchetto, continuano a parlare.

RODOLFO — Allora, siamo d'accordo: quella che vince...
ARMANDO — Quella che vince la gabbietta, vince il mio cuore!
RODOLFO — Vi piace il rischio!
ARMANDO — E' il mio mestiere!

55 - Sul palchetto, Monnet si china verso la ruota che segna lo zero.

MONNET — Zero!

56 - Armando e Rodolfo fianco a fianco. Armando sembra nervoso.

ARMANDO — Cominciamo bene!
RODOLFO — Calma!
ARMANDO — Vorrei vedervi al mio posto!

Si sente il rumore della ruota che ricomincia a girare.

MONNET — Il tre! (*La ruota gira di nuovo. Monnet, sempre galante*) Chi sarà la felice vincitrice?

57 - La ruota gira e si ferma per la terza volta.

MONNET — Il quattro, tre e quattro! Il numero trentaquattro vince una graziosa gabbia con uccelletti! Il numero 34!...

58 - In sala si alza una signora: «Il trentaquattro? Qui!».

MONNET — Ah, è la nostra cara presidentessa che ha il 34!

Un ufficiale si avvicina alla vincitrice portando la gabbia.

59 - Armando ha riconosciuto la vincitrice.

ARMANDO — (*affranto*) La moglie del colonnello!
RODOLFO — (*ridendo*) E poi dite di amare il rischio!

60 - L'ufficiale arriva vicino alla colonnella che guarda il biglietto con l'occhialino.

LA COLONNELLA — Oh, scusatemi tutti! Credevo che...
L'UFFICIALE — Non è il vostro numero, signora?
LA COLONNELLA — E' il 54! Avevo visto male.
L'UFFICIALE — (*gentile*) Mi dispiace, signora.

61 - L'ufficiale torna verso il palchetto.

MONNET — La fortunata vincitrice non è dunque in sala? (*chiama di nuovo*) Il trentaquattro!

Rodolfo, divertito, fa un cenno a Monnet.

RODOLFO — Ci penso io! (*Chiama*) Il 34!

Seguito da Armando si dirige verso una terrazza che dà sui giardini della prefettura.

62 - Mentre in sala la lotteria continua, Rodolfo e Armando escono sulla terrazza dove alcuni invitati passeggiano al lume di lampioncini. Si sente una canzone venire da un piccolo palcoscenico messo su in un angolo del giardino. Rodolfo passa vicino alle sorelle Duverger sedute su una panchina.

RODOLFO — Il 34! Siete voi, gentile signorina, che avete il 34!
GIULIETTA — Cosa vincerei?
RODOLFO — (*divertito*) Una sorpresina!

Esce verso il fondo, seguito da Armando e si dirige verso la scena, ove Teresa canta al cospetto di alcuni invitati. Tra questi il colonnello.

RODOLFO — Il 34!

Lo zittiscono. Il colonnello si volta: Sttt!

63 - Rodolfo e Armando si allontanano dal palchetto di Teresa. Rodolfo continua a gridare, Armando lo lascia andare e, rallentando, si ferma vicino la balaustra. Una giovane donna si volta verso di lui. E' Maria Luisa.

MARIA LUISA — Il numero 34?
ARMANDO — Sareste voi?
MARIA LUISA — Mi sembra...

Maria Luisa è così bella che Armando non crede ai suoi occhi.

ARMANDO — Vi sembra, o ne siete sicura?
MARIA LUISA — Ne sono quasi sicura...
ARMANDO — Io ne sono certissimo!

Sempre sorridendo, non abbandona con gli occhi il bel volto di lei. Maria Luisa, colpita dallo sguardo di Armando, si volta e apre la borsetta.

ARMANDO — Non di direte che avete perso il biglietto!
MARIA LUISA — Non so dov'è andato a finire!
ARMANDO — Ma... bisogna ritrovarlo!

Questa volta sorride Maria Luisa. L'insistenza di Armando sembra divertirla.

MARIA LUISA — E' tanto importante?
ARMANDO — Tutto ciò che il destino ha scelto è importante. Cercate bene... Arrivando, non avete dato a nessuno il biglietto?
MARIA LUISA — Sono venuta sola...
ARMANDO — (*colpito*) Siete venuta sola...
MARIA LUISA — Non perdete oltre il vostro tempo, signore. Vi ringrazio.

Sta per andarsene. Armando la trattiene per un braccio.

ARMANDO — Aspettate!

Solleva la mano di lei e attira a sé il palmo guantato.

ARMANDO — Nel guanto!
MARIA LUISA — Nel guanto? (*Si ricorda*) Come avete indovinato?
ARMANDO — Era la ultima speranza. Se no, ve ne sareste andata!

Maria Luisa si toglie il guanto, colpita dallo sguardo di lui.

64 - Rodolfo vicino alla porta che dà nel salone osserva con interesse i movimenti di Armando.

65 - Armando tiene in mano il guanto di Maria Luisa. Ella ha svolto il biglietto e glielo porge.

MARIA LUISA — Che devo fare, adesso?
ARMANDO — Niente, vado io a cercare il vostro premio.

Però non si muove e continua a guardarla.

MARIA LUISA — E allora? Andateci!

Armando si allontana, ma si volta ancora verso di lei. Si dirige verso Rodolfo.

66 - Armando arriva vicino a Rodolfo e gli mostra il biglietto.

ARMANDO — (*trionfante, ma modesto*) Il numero 34 e... ecco il suo guanto!
RODOLFO — Diggià! (*Lancia un'occhiata a Maria Luisa*) Il destino ha buon gusto.
ARMANDO — Non l'avevo mai vista...

Rodolfo estrae di tasca il foglio del contratto.

RODOLFO — E' arrivata da poco da Parigi.

67 - Sulla terrazza Maria Luisa, rimasta sola, ascolta la canzone sentimentale cantata da Teresa. Si accorge della scomparsa del guanto. Lo cerca intorno.

68 - Armando finisce di scrivere il nome di Maria Luisa nello spazio del foglio riservato all'incognita. Rodolfo gli prende il contratto dalle mani.

RODOLFO — Siamo sempre d'accordo?
ARMANDO — Comincio ad appassionarmi!
RODOLFO — (*ironico*) Anch'io. (*Rilegge a bassa voce il testo della scommessa*) « Il signor Armando de la Verne si impegna ad ottenere i favori della signora Rivière, battezzata Maria Luisa, prima della partenza del reggimento per le grandi manovre... » (*Piega il foglio*) Perfetto.
ARMANDO — E adesso, una sola domanda...
RODOLFO — Mio caro, avete il suo nome e il suo guanto. Il resto riguarda voi.

Si allontana ridendo. Armando lo segue nel salone dove la tombola continua.

69 - Sulla terrazza, Vittorio Duverger arriva vicino a Maria Luisa. L'abito nero e la cravatta bianca si addicono benissimo alla gravità del suo portamento.

DUVERGER — Mi sembrava che non voleste uscire da sola...
MARIA LUISA — (*sorridendo*) Allora bisognerebbe che non uscissi mai.
DUVERGER — Avete cambiato parere?
MARIA LUISA — (*sempre sorridente*) Anche voi, mi sembra.

DUVERGER — (*evasivo*) Neanch'io volevo venire, ma all'ultimo momento...
MARIA LUISA — ... vi siete lasciato convincere.
DUVERGER — (*piuttosto timido*) Non volete unirvi alle mie sorelle? Sarebbero felici di vedervi.

Maria Luisa si volta verso le sorelle Duverger sempre sedute sulla panchina.

70 - Le sorelle Duverger, che non perdono di vista il fratello, stanno parlottando. Non sembrano cosí felici di vedere Maria Luisa quanto il fratello pretenderebbe.

GIANNA — (*a Giulietta*) Ci guarda...
GIULIETTA — Ci sta salutando...

Le due sorelle ricambiano il saluto con sorrisi forzati.

GIANNA — Sta per venire a parlarci.

71 - Le sorelle si alzano e si allontanano. Duverger, che stava dirigendosi verso di loro, ritorna verso Maria Luisa mentre stanno passando Alice e il fidanzato.

ALICE — Buonasera, signor Duverger.
DUVERGER — Buonasera, signorina.
ALICE — Conoscete il mio fidanzato, vero?
DUVERGER — Mi sono già congratulato con lui.

Si volta verso Maria Luisa come per fare le presentazioni. A Maria Luisa.

DUVERGER — Conoscete la signorina Gervais.
MARIA LUISA — Naturalmente.

Saluti reciproci un po' freddi. Alice e il fidanzato escono di campo. Duverger non sembra molto sicuro di sé. Si avvicina a Maria Luisa.

DUVERGER — Perché non tornate a casa, Maria Luisa? Vi porterà la mia carrozza.
MARIA LUISA — Non ho voglia di restar sola, stasera.
DUVERGER — (*a bassa voce*) Verrei a raggiungervi tra poco...

Maria Luisa è sempre sorridente e Duverger impacciato. Armando spunta dietro di loro con la gabbietta. La posa sulla balaustra.

ARMANDO — (*senza guardare Duverger*) Ecco, signora, i due fortunati uccelletti, divenuti di vostra proprietà...
MARIA LUISA — Grazie, signore.

Armando saluta. Nessuno lo ha invitato a rimanere. Si al-

lontana di qualche passo in attesa di un'occasione migliore. Duverger non ha neppure fatto caso a lui.

DUVERGER — (*proseguendo*) E' quí che siete sola. Questo piccolo mondo provinciale non è fatto per voi...
MARIA LUISA — Meglio dire che io non son fatta per lui...
DUVERGER — Non ancora... lasciate fare a me. Lasciatevi guidare. Verrà un giorno...

Armando torna vicino. Ha deciso di interrompere la conversazione che intralcia i suoi piani.

ARMANDO — Signora, se volete darmi il vostro indirizzo, il mio attendente vi porterà la gabbietta domani.
DUVERGER — (*seccamente*) Non è il caso, signore. Me ne occuperò io.
ARMANDO — Come vi pare...

Armando saluta ancora e va verso il fondo.

DUVERGER — (*a Maria Luisa*) Ma verrà il giorno della rivincita. Quando passerete al mio braccio avanti a tutti questi ipocriti...
MARIA LUISA — (*ironica*) Che aspettiamo?...

Armando ritorna. Ha deciso senza dubbio d'insistere fino a che Duverger abbandonerà il campo.

ARMANDO — (*a Duverger*) Scusatemi. Ma non siete il signor Duverger?
DUVERGER — In persona.
ARMANDO — Non vi avevo riconosciuto. Chiedo scusa.

I due uomini si stringono la mano. Armando saluta daccapo e si allontana. Duverger non sembra disposto a lasciare Maria Luisa. Armando riflette. Estrae dalla tasca il guanto di Maria Luisa. Senza dubbio intende servirsene per riprendere la conversazione con la bella sconosciuta...

XI.

Stesso posto - Un'ora piú tardi

72 - Una mano prende la gabbia degli uccelli. E' l'attendente di Armando accompagnato da quello di Felice. Nel fondo, attraverso le finestre, si vede il salone, dove si sta danzando il cotillon.

73 - L'attendente di Armando alza la gabbia all'altezza del viso.

L'ATTENDENTE DI ARMANDO — Che mestiere! Bisogna che porti questa dalla nuova!
L'ATTENDENTE DI FELICE — La «nuova» chi?
L'ATTENDENTE DI ARMANDO — La nuova amichetta del tenente!

74 - All'interno del salone, Armando balla con Maria Luisa. Intimidita ma sorridente, ella si lascia condurre dal brillante cavaliere, alla testa delle coppie, senza rendersi conto degli sguardi fissi su di lei.

75 - Armando e Maria Luisa passano avanti a una coppia che li guarda.

76 - Duverger, che non balla, è triste. Giulietta Duverger passa dietro il fratello e gli posa in testa un buffo cappellino di carta. Che bello scherzo!

77 - Teresa guarda Armando e Maria Luisa. Un residuo di gelosia, senza dubbio.

78 - Alise Gervaise lancia uno sguardo verso Armando e Maria Luisa, poi guarda il fidanzato che le sorride ebete. Paragoni...

79 - Gisella Monnet è vicina al marito che si diverte moltissimo. Invece Gisella non si diverte per niente.

80 - Duverger, sempre piú tetro, continua a guardare i ballerini.

81 - Rodolfo rilegge sorridendo il contratto firmato da Armando.

82 - Il colonnello si avvicina a Teresa. Sta per parlarle ma passa sua moglie. Il colonnello si scosta imbarazzato.

83 - Rodolfo ha avvolto a cannocchiale il foglio del contratto. Lo porta all'occhio e guarda...

84 - ... attraverso il cannocchiale Maria Luisa ed Armando che ballano. Armando, tenendo Maria Luisa per mano, dà il segnale del girotondo finale.

85 - I ballerini, con alla testa Maria Luisa e Armando, escono dal salone e attraversano in girotondo la terrazza.

Entr'acte

XII.

Stesso posto - Piú tardi

86 - Siamo alla fine del ballo. Alcune coppie danzano ancora nel salone. Sulla terrazza Felice parla all'orecchio di Lucia. Felice è intraprendente e Lucia si difende con civetteria.

LUCIA — Non è vero!
FELICE — Ve lo giuro!
LUCIA — Non credete a quel che dite!
FELICE — Volete che ve lo ripeta?
LUCIA — Domani non vi ricorderete più di me!

Si stacca da Felice e si allontana lungo la balaustra. Felice la segue.

FELICE — Ve lo ripeterò domani e dopodomani, e ogni giorno...

Correndo dietro a Lucia passa dietro a Maria Luisa e Armando che sono fermi ad un altro angolo della terrazza.

ARMANDO — (*a Maria Luisa*) E' strano. Si direbbe che voi mi intimidite.
MARIA LUISA — Stento a crederlo.
ARMANDO — Avrei tante cose da dirvi e non riesco a trovare le parole.
MARIA LUISA — Le troverete un'altra volta... (*sorride*) Buonanotte.
ARMANDO — Buonanotte?
MARIA LUISA — Devo andarmene.
ARMANDO — Bene, andiamocene!
MARIA LUISA — No, voi restate qui. Siamo in provincia, signor de la Verne, e tutti ci osservano. Bisogna che mi si veda andar via sola, come sono venuta.

Gli sorride ancora una volta e si allontana.

XIII.

Piazzetta col palchetto della musica - Notte

87 - Si sente lontano la musica della festa che si smorza. Felice e Lucia ballano soli nella piazza deserta. Giocando Lucia si svincola ridendo, inseguita da Felice. Scompaiono. Maria Luisa attraversa la piazza rischiarata dalla luna.

VOCE DI ARMANDO — Signora, signora!

Maria Luisa si ferma. Appare Armando che le corre dietro. La raggiunge.

ARMANDO — (*con tono di falsa innocenza*) Una parola sola... la vostra ultima frase mi lascia perplesso... Perché dovevate andarvene sola?

MARIA LUISA — Credevo aveste capito... (*con pazienza, bonaria*) Io sono una straniera qui: una parigina. E, quel che è peggio, sono divorziata...

ARMANDO — (*fingendo di capire solo adesso*) Ah, capisco! Dovete stare attenta a ciò che si dice di voi, salvaguardare la vostra reputazione...

MARIA LUISA — Ecco perché non posso permettermi d'esser vista per strada, di notte...

ARMANDO — (*come sopra*) Con un tenente dei dragoni... sí, sí! Avrei dovuto capirlo. Scusatemi. Avete senz'altro ragione. Buonanotte, signora.

MARIA LUISA — Buonanotte, signore.

Saluta e si allontana. Armando si dirige verso la parte opposta. Poi si ferma e dirige verso la direzione presa da Maria Luisa. Evidentemente, non ha alcuna intenzione di chiudere lí un'avventura cominciata cosí bene...

XIV.

Una modisteria

88 - Un minuto dopo, attraverso la vetrina d'un negozio debolmente illuminato, vediamo arrivare Maria Luisa. Entra nel negozio e sta per chiudere la porta quando vede Armando che la ferma ancora una volta.

ARMANDO — Aspettate!

Si ferma sulla soglia. Maria Luisa gli si fa incontro per impedirgli di entrare.

ARMANDO — C'è ancora qualcosa che mi sfugge! (*ricapitolando*) Siete parigina, divorziata, ed entrate in una modisteria!
MARIA LUISA — Sono modista.
ARMANDO — Siete modista! (*rapidamente*) Parigina, divorziata e modista... e vi chiamate Maria Luisa! E' tutto ciò che so di voi.
MARIA LUISA — Non c'è bisogno che sappiate altro.

Armando continua a fare l'ingenuo. Ma Maria Luisa non ha l'aria di stare al gioco.

ARMANDO — Non occorre che io sappia altro. Davvero?
MARIA LUISA — Muoio dal sonno.
ARMANDO — (*ridendo*) La solita scusa delle donne quando vogliono sbarazzarsi di qualcuno.
MARIA LUISA — Non me lo fate dire...
ARMANDO — (*offeso*) Oh!

Indignato rincula come se volesse andarsene. Ella gli chiude rapidamente la porta in faccia.

MARIA LUISA — Buona notte!

Va verso l'interno del negozio. Armando la vede allontanarsi attraverso la vetrina. Riflette un istante, poi s'allontana rapidamente.

Una strada

89 - Felice e Lucia camminano rasente il muro. Felice tiene in mano il cappello di carta ed i nastri che Lucia portava durante il cotillon. Si fermano avanti a una porta.

FELICE — E' qui?
LUCIA — Buonasera.

Fa per entrare. Egli la ferma. Ella non resiste.

FELICE — Ricapitoliamo. Vi chiamate Lucia. Vivete con vostro padre. Ed è la prima volta che andate a un ballo.
LUCIA — Sì, signore.
FELICE — Mi chiamo Felice. (*Imitando i modi seducenti di Armando*) A domani?
LUCIA — Oh, no! signor Felice.
FELICE — No?
LUCIA — Mio padre dice che una fanciulla non deve mai uscir sola...
FELICE — Mai?
LUCIA — Prima di fidanzarsi.
FELICE — (*disarmato*) Ah!... (*una pausa*) Ah! E sta bene... (*brusco*) Buonasera, signorina.

Si allontana e, tutto turbato, porta con sé i cotillon.

Da Rodolfo Chartier

90 - Rodolfo entra a casa sua. Ripone in un cassetto il contratto che trova in una tasca dell'abito da sera.

Camera di Maria Luisa

91 - E' un salotto. In fondo il letto, nascosto in un'alcova. Maria Luisa è con la giovane cameriera, Amelia. Amelia ha preparato su una tavola una teiera e una tazza. Maria Luisa si toglie i guanti e li posa su un tavolinetto.

AMELIA — ... e avevate detto che sareste tornata presto!
MARIA LUISA — E non sai tutto! Ho ballato il cotillon!
AMELIA — Non è possibile!
MARIA LUISA — E con un bell'ufficiale!

Maria Luisa è allegra e canticchia. Suona il campanello.

AMELIA — Sentite?

L'allegria di Maria Luisa si spegne.

MARIA LUISA — E' il signor Duverger!
AMELIA — A quest'ora?
MARIA LUISA — Sí. Mi ha detto che forse sarebbe venuto. Va a letto. Gli apro io.

Maria Luisa esce verso le scale. Amelia prende da un armadietto un'altra tazza e la colloca vicino la teiera. Poi esce.

Ingresso della Modisteria

92 - Nella strada, Armando e Felice sono nascosti vicino all'ingresso della modisteria. Felice, che tiene ancora i cotillon, è umiliato da Armando, sempre sicuro di sé.

ARMANDO — (*a bassa voce*). Hai ancora un sacco di cose da impa-rare. Ti dicono arrivederci e te ne vai. Mi cacciano via, e io torno.

Avanti alla porta della modisteria l'attendente di Armando regge la gabbia con gli uccellini.

Interno della bottega

93 - L'attendente saluta Maria Luisa che gli apre la porta.

L'ATTENDENTE — I coraggiosi non hanno orario, signora!
MARIA LUISA — Ma non era così urgente!

Maria Luisa fa entrare l'attendente nel negozio semi-illuminato.

L'ATTENDENTE — Eppure... ordine del signor Tenente.

Intanto l'attendente si è fatto avanti nel negozio. Nel riquadro della porta appare Armando che entra e si nasconde. L'attendente posa la gabbia in diversi punti per distrarre l'attenzione di Maria Luisa che lo segue.

L'ATTENDENTE — Qui?... Là... Là?...
MARIA LUISA — Li porterò in camera mia.

Accompagna l'attendente fino alla porta.

L'ATTENDENTE — Spero di non avervi disturbata, signora. Cosa volete, gli ordini sono ordini... Basta, vi auguro una buona notte.

Esce. Maria Luisa chiude la porta. Prende la gabbia e si avvia canticchiando verso la scala che conduce al primo piano. Armando, dal suo nascondiglio, la segue con lo sguardo fino alla cima della scala.

Avanti alla bottega di Maria Luisa

94 - In strada l'attendente di Armando raggiunge Felice.

L'ATTENDENTE — Almeno con questa non ci ha perduto troppo tempo.

95 - Felice alza le spalle e si avvia seguito dall'attendente.

Camera di Maria Luisa

96 - Armando sale le scale e arriva al primo piano. Entra nella stanza. Si sente Maria Luisa canticchiare nella stanza accanto. Armando si toglie mantello e berretto, poi dà un'occhiata alla stanza cercando un atteggiamento conveniente per l'entrata di Maria Luisa. Si accorge dei guanti di lei. Ne prende

uno, ne aspira il profumo e se lo mette in tasca. Infine si accomoda sul divano.

Maria Luisa entra. Siccome porta avanti a sé la gabbia degli uccellini non vede subito Armando. Posando la gabbia avanti lo specchio del camino, scorge il suo persecutore nello specchio. Soffoca un grido e si volta.

97 - Armando non si scompone. Sembra rifletta intensamente.

ARMANDO — « Non c'è bisogno che sappiate altro »... Mi chiedo cosa intendeste dire.
MARIA LUISA — Come siete entrato?

Armando, disinvolto, si alza e le si avvicina.

ARMANDO — (*evasivo*) Non ha importanza.
MARIA LUISA - (*davvero irritata*) Uscite immediatamente!
ARMANDO — Se non vi spiegate, resterò sveglio fino all'alba chiedendomi: « Non c'è bisogno che sappiate altro! ».
MARIA LUISA — E' chiarissimo!
ARMANDO — Senz'altro. Ma che vuol dire?
MARIA LUISA — Vuol dire che non ho tempo da perdere.

Armando guarda Maria Luisa negli occhi. Sa che la fortuna assiste gli audaci. Perché non provare con la sincerità?

ARMANDO — **Neanch'io!**

Indignata, Maria Luisa si scosta e gli indica la porta.

MARIA LUISA — E allora che aspettate? Non mancano certo donne in questa città disposte a non farvi perdere del tempo!

Armando, mutando tattica, prende un tono appassionato.

ARMANDO — **Per me, da questa sera in poi, non esistono altre donne in tutta la città.**
MARIA LUISA — **Finiamola! Ci tenete a farmi una dichiarazione? Bene, mettetevi in ginocchio e siate del tutto ridicolo!**
ARMANDO — **Non ho paura di questo tipo di ridicolo! (*si mette in ginocchio*) Maria Luisa...**

Ma prima che possa cominciare la dichiarazione, Maria Luisa lo interrompe.

MARIA LUISA — So già quel che direte. Che questa serata ha fatto di voi un altr'uomo, che non potete piú vivere senza pensare a me, che non mangiate da tre ore, che non dormite da dieci minuti... Vedete, conosco benissimo il vostro frasario.

Armando, disarmato da quest'atteggiamento, rimane in gi-

nocchio. Ha capito che Maria Luisa è un osso duro e che la vittoria è ben lungi dall'essere prossima.

ARMANDO — Maria Luisa!
MARIA LUISA — La vostra dichiarazione è finita. Potete alzarvi ed andarvene.
ARMANDO — No, aspetto.
MARIA LUISA — Che altro?
ARMANDO — La vostra risposta. Mi avete fatto parlare, ora devo farvi rispondere. (*si alza*) Se fossi al vostro posto, sapete cosa direi? « Signore, vi conosco appena e bisogna che mi assicuri della vostra sincerità. Sediamoci e ragioniamo ».

Maria Luisa vorrebbe protestare, ma Armando s'istalla sul divano come fosse a casa sua, mentre Maria Luisa resta in piedi.

ARMANDO — Non dite nulla, son io che parlo per voi « Ho l'impressione, signore — siete voi che parlate — che sto per trovare un vero amico. In questa piccola città ove la maldicenza si rivolge anche contro le donne piú pure, signor de la Verne, io ho trovato finalmente qualcuno che saprà conservare il segreto su ciò che potremo dire... o fare. Se sapeste, Armando — io mi chiamo Armando — se sapeste, Armando, come ero sola prima di conoscervi... (*due colpi di campanello interrompono questo monologo*) Aspettate qualcuno?
MARIA LUISA — (*confusa*) Zitto!

E poiché Armando si alza, è lei adesso che con un gesto lo costringe a sedere.

MARIA LUISA — Non vi muovete!

Armando si siede. Due altri colpi di campanello. Maria Luisa prende una vestaglia e vi si avvolge. Poi apre la finestra.

MARIA LUISA — Chi è?
VOCE DI DUVERGER — Sono io, non vedete?
MARIA LUISA — Stavo per addormentarmi...

Armando siede vicino a una tavola su cui sono posate le tazze. Egli le guarda mentre si sente il dialogo che segue.

VOCE DI DUVERGER — La porta è chiusa. Venite ad aprirmi?
MARIA LUISA — Non vi pare che sia troppo tardi?
VOCE DI DUVERGER — Ma vi avevo detto che sarei venuto!
MARIA LUISA — Non vi aspettavo piú!
VOCE DI DUVERGER — Devo parlarvi, Maria Luisa, apritemi.

In strada

98 - Duverger guarda la finestra di Maria Luisa. Si sente il rumore di una carrozza.

DUVERGER — Arriva qualcuno.
MARIA LUISA — Vi vedranno avanti casa mia!

Appare una carrozza all'angolo della strada e va a fermarsi a una casa vicina. Duverger si allontana.

Camera di Maria Luisa

99 - Maria Luisa chiude la finestra. Armando si alza, giocherellando con una tazza. Maria Luisa si volta, attraversa la stanza allacciandosi la vestaglia. Lungo silenzio.

ARMANDO — Ho orrore della menzogna!
MARIA LUISA — Ma siete voi che mi avete obbligato a mentire... E non è a voi che ho mentito!
ARMANDO — Si, non dicendomi nulla!

Lancia attraverso la stanza la tazza che si rompe. Poi prende il berretto e va via. Maria Luisa rimasta sola scorge la sciabola del tenente. La prende, va per chiamare Armando ma cambia idea e dirigendosi alla finestra...

In strada

100 - Armando s'allontana nella via. Sente la voce di Maria Luisa.

VOCE DI MARIA LUISA — Signor de la Verne!

Armando, felice, alza gli occhi verso Maria Luisa credendo che ella lo chiami. Nello stesso momento la sciabola, lanciata da Maria Luisa, cade sul marciapiede. Egli la raccoglie e si allontana.

XV.

Camera di Felice - La stessa notte

101 - Felice è coricato, o meglio seduto sul letto. Ha visibilmente sonno e sembra di cattivo umore. Armando cammina in lungo e in largo, agitatissimo.

FELICE — Era a lei che dovevi parlare così, non a me...

Si stende sul letto. Armando, che è ancora vestito, gli si avvicina.

ARMANDO — Ho preferito andarmene. Era più furbo. Non pensi? (*Felice risponde con un grugnito che testimonia quanto poco gli interessi la faccenda*). Se avessi insistito al primo incontro, avrei potuto compromettere tutto. E invece lei ad aspettare ha tutto da guadagnarci (*va verso la porta di comunicazione tra le due stanze*) Buona notte.

FELICE — (*mezzo addormentato*) Mi auguro che riuscirai a dormire...

Non l'avesse mai detto! Armando ne approfitta per tornare indietro.

ARMANDO — Io? ma per chi mi prendi? Ne ho visto di ben altre! (*Si siede sul letto di Felice*). Vuoi che te lo dica? Mentre ti parlo è lei che non riesce a dormire!

FELICE — Neanche io!

ARMANDO — Me ne sono andato con un scatto d'ira. (*Si alza*) E' quel che ci vuole! Impressiona... e dopo la fermezza verrà la dolcezza... e se non va bene neanche la dolcezza... la frusta!

Ha preso il frustino di Felice e picchia sul comodino.

ARMANDO — Domani cominciano le esercitazioni!

FELICE — Giusto!... a domani!

ARMANDO — A domani!

FELICE — Spegni la luce!

Armando che stava per uscire torna sui propri passi.

ARMANDO — Sono distratto. (*Spegne la luce ed esce. Qualche rumore di passi, indi riappare*). Scusa, mi pare di aver dimenticato... (*riaccende la luce*) ... di riprendere il suo guanto. (*Felice geme. Armando prende da un mobile uno scatolo su cui è posato il guanto di Maria Luisa. Ne respira il profumo*) Guanto di parigina... si vede subito. Non trovi?

FELICE — (*indignato*) No!

ARMANDO — No?... (*paziente*) Evidentemente non te ne intendi... senti...

Armando torna vicino a Felice, s'accomoda sul letto apprestandosi a dargli tutte le spiegazioni necessarie.

XVI.

Casa di Duverger - Il mattino dopo

102 - Il mattino dopo, alla prima colazione. Duverger legge il giornale. Gianna si fa vento col « cotillon ». Giulietta cerca di farsi notare. Duverger continua a leggere, come non volesse dar retta.

GIULIETTA — Molto bello, il ballo.

Si rivolgono tutte e due alla governante che, curiosa, si aggira attorno alla tavola.

GIANNA — E il tenente che ha condotto la contradanza, che simpatico!
GIULIETTA — Come si chiama?

Giulietta si avvicina al fratello che finge sempre di non sentire.

GIANNA — Vittorio, come si chiama quel tenente che ballava con la signora Rivière?
DUVERGER — (*dietro il giornale*) Tenente de la Verne.
GIULIETTA — Anche lei sembrava divertirsi tanto!
LA GOVERNANTE — Chi?
LE DUE SORELLE — (*all'unisono*) La signora Rivière.
DUVERGER — (*Sempre dietro il giornale*) Oggi pomeriggio verrà a prendere il thè qui.
LA GOVERNANTE — Chi?
DUVERGER — La signora Rivière.

Duverger si alza e si allontana. Le due sorelle si guardano allibite.

XVII.

Camera di Maria Luisa

103 - Maria Luisa in vestaglia ascolta distratta Duverger.

DUVERGER — Vedo che non mi credete!
MARIA LUISA — (*sorridendo*) Ma sí, ma sí!
DUVERGER — Stamani, a colazione, loro stessi mi han detto: « Perché la signora Rivière non viene a prendere il thè, oggi pomeriggio?
MARIA LUISA — Che gentili!
DUVERGER — Io, naturalmente, ho colto la palla al balzo...
MARIA LUISA — Certo!
DUVERGER — Ve lo dicevo: lasciatemi fare e tutto si aggiusterà!

Si china su di lei per abbracciarla. Si sente la voce di Amelia. Maria Luisa si stacca da Duverger.

VOCE DI AMELIA — Signora!
MARIA LUISA — Che c'è?

Il negozio

104 - Amelia sta per uscire. Ha il cappello e il vestito della festa. Ha aperto la porta che dà in strada.

AMELIA — Sono in ritardo per la messa. Chiudo la porta, la signora mi aprirà...
VOCE DI MARIA LUISA — Si, Amelia, basta che bussiate!

Amelia chiude la porta ed esce.

Camera di Maria Luisa

105 - Duverger sta guardando uno scatolo posato su una sedia e che, semiaperto, lascia intravedere alcune tazze.

DUVERGER — Avete comprato un servizio nuovo?

Ne prende una e la guarda distrattamente.

MARIA LUISA — Sono carine, vero?
DUVERGER — Potevate dirlo a me!
MARIA LUISA — Sapete che non mi piace chiedere.
DUVERGER — (*carezzevole*) Dopo faremo i conti...
MARIA LUISA — Dopo! Sempre dopo... (*canticchia sul motivo del « cotillon »*) « Piú tardi, piú tardi... ».
DUVERGER — Siete allegra stamani?

MARIA LUISA — Perché non dovrei esserlo? Voi dite che tutto si aggiusterà.

Duverger apre di nuovo le braccia per abbracciare Maria Luisa ma due colpi di campanello lo fermano.

DUVERGER — Aspettate qualcuno?
MARIA LUISA — Nessuno. Vado a vedere...
DUVERGER — Vestita così! Neanche per sogno! Non tocca a voi aprire le porte! (*Altro suono più imperioso*) Mi domando chi è quel tanghero...

Va verso la finestra. Maria Luisa lo ferma.

MARIA LUISA — (*allegra*) Vi fareste vedere alla mia finestra? E la mia reputazione!

Restano fermi. Il campanello suona ancora e a lungo. Duverger esasperato corre verso le scale e Maria Luisa alla finestra.

MARIA LUISA — Restate qui, ve ne prego!

Apre la finestra. Duverger si tira indietro per non essere visto dal di fuori, e si ferma vicino allo scatolo aperto. Maria Luisa alla finestra.

MARIA LUISA — Chi è?
VOCE DI ARMANDO — Sono io, non mi vedete?
MARIA LUISA — Sono mezzo addormentata.
VOCE DI ARMANDO — Vi ho mandato stamani una dozzina di tazze e una lettera di scuse.

Duverger ha preso in mano una delle tazze.

MARIA LUISA — (*ad Armando*) Non ce n'era bisogno.
VOCE DI ARMANDO — Ma sì! Salgo!
MARIA LUISA — Mi dispiace, non posso ricevervi!

106 - In strada. Armando è sceso da cavallo. Guarda Maria Luisa con la solita aria spavalda.

ARMANDO — Questo pomeriggio c'è concerto al giardino pubblico!
MARIA LUISA — Non verrò!
ARMANDO — Vi aspetterò lo stesso!

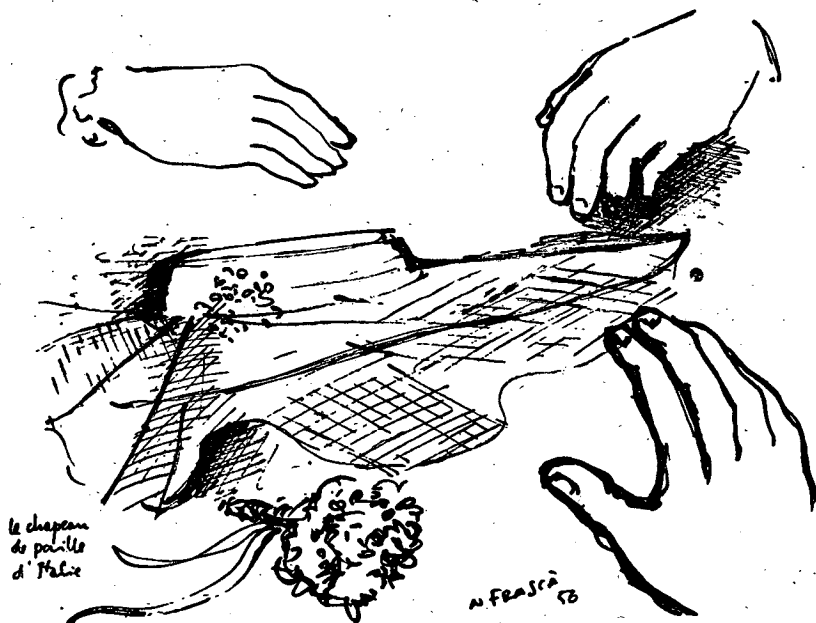
107 - Maria Luisa senza rispondere si ritira e chiude la finestra. L'audacia di quel tenente passa i limiti. Si volta però senza rancore verso Duverger. Ma questi prende una tazza e con un gesto solenne la scaraventa a terra, rompendola.

Maria Luisa scoppia a ridere.

MARIA LUISA — Siete geloso! Ma bravo! Decisamente, oggi va tutto **bene!**

DUVERGER — Come potete ridere?

MARIA LUISA — Non verrete che prenda sul serio le insolenze di un **tenentino?**

DUVERGER — (*furioso*) Non voglio nulla, io, Maria Luisa. Andate al giardino pubblico. Andate a sentire il concerto! Siete libera!

XVIII.

Al giardino pubblico - Quel pomeriggio

108 - Quel pomeriggio, al giardino pubblico, il capo della banda militare dirige con molta foga i suoi musicisti al cospetto di...

109 - ... un gruppo di spettatori ai quali si unisce Duverger. Si guarda intorno. Non lontano da lui...

110 - ... Armando e Felice. Armanda scruta, anche lui, sperando di vedere Maria Luisa. Felice sussulta, tocca sulla spalla Armando. Ma Felice vuole solo indicare...

111 - ... Lucia tra gli spettatori. Ha visto Felice. Si volta e gli va incontro sorridente.

112 - Felice saluta Armando e si dirige verso Lucia. Armando, rimasto solo, fa alcuni passi e si ferma vicino a una signora il cui ombrello aperto gli nasconde il viso di Duverger.

113 - Il concerto è finito. Il capobanda saluta, in risposta agli applausi del...

114 - ... pubblico che si allontana. La signora con l'ombrello, che separava Armando e Duverger, se ne va.

Duverger e Armando si trovano dorso a dorso, poi, girando su sé stessi, viso a viso. Saluti reciproci. Duverger si allontana da un lato, Armando dall'altro. Ma quest'ultimo ci ripensa e da lontano comincia a seguire il rivale.

Salotto in Casa Duverger

115 - Intanto Maria Luisa è giunta in casa Duverger e vi ha trovato solo le sorelle di Vittorio in compagnia di Gisella Monnet. Si è appena seduta, che Gianna Duverger si alza portando Gisella con sé.

GIANNA — (*a Maria Luisa*) Scusateci, cara signora...
GISELLA — (*a Maria Luisa*) Con permesso...

Maria Luisa guarda uscire le due donne. Rimane sola con Giulietta. Atmosfera glaciale.

MARIA LUISA — Il signor Duverger non c'è?
GIULIETTA — Penso che l'avranno avvisato.

Va alla porta che dà nello studio di Duverger, l'apre e chiama.

GIULIETTA — Vittorio? (*a Maria Luisa*) Nello studio non c'è. (*Torna indietro*) Forse sarà in camera sua... (*cortesemente*) Sapete, ha certe abitudini cosí strane... spesso scompare per delle ore senza dirci dove va...

Apre l'altra porta attraverso cui sono uscite Gianna e Gisella. Esce a sua volta fingendo di chiamare il fratello.

GIULIETTA — Vittorio!

Adesso Maria Luisa è completamente sola nel grande salotto.

Camera di Gianna Duverger

116 - Gianna e Gisella si voltano verso Gisella che sta entrando.

GIULIETTA — Ah, questo è troppo!
GIANNA — Lui invita un simile personaggio...
GIULIETTA — E... e noi dovremmo sorbircelo!
GIANNA — (*a Gisella*) Come siete stata buona a venire!
GIULIETTA — Non volevamo essere sole con lei.
GIANNA — E non sappiamo di che parlarle!
GIULIETTA — Possiamo sempre fare un po' di musica!

Salotto Duverger

117 - Maria Luisa è sola. Dietro di lei, la porta che dà in anticamera è aperta. Entra da questa porta la vecchia governante. Maria Luisa si volta. La governante vedendo Maria Luisa se ne va richiudendo la porta. Si sente un altro rumore di porta, poi dei passi e Vittorio Duverger entra, confuso per il ritardo.

DUVERGER — (*cerimonioso*) Buongiorno, cara signora. Scusatemi. Non potevo pensare che sareste... (*rendendosi conto della situazione*) Ma siete sola!
MARIA LUISA — (*sorridente*) Ci sono abituata.
DUVERGER — Sono confuso... Gianna! Giulietta!

Esce chiamando le sorelle.

Camera di Gianna Duverger

118 - Duverger entra. Le tre donne si voltano sentendone la voce.

DUVERGER — (*entrando*) Non sapete che di là c'è la signora Rivière?
GIANNA — Sí, l'abbiamo vista.
DUVERGER — E' inconcepibile! (*a Gisella*) I miei omaggi, cara signora! (*alle sorelle, spingendole verso la porta*) Si direbbe davvero che lo faciate apposta!
GIANNA — (*fingendosi sorpresa*) Ma noi non sapevamo che fosse sola... andiamo!
GIULIETTA — Credevamo che la intrattenessi tu!

Escono portando il fonografo a tromba.

Uno studio fotografico

119 - Lucia e Felice entrano nello studio.

LUCIA — Questo è lo studio.
FELICE — (*gaio*) Posiamo!

Corre, trascinando Lucia, verso un divano, di cui si vede solo il retro, piazzato di fronte alla macchina fotografica. Si siede sul divano, senza lasciar la mano di Lucia.

FELICE — Fate voi le fotografie?
LUCIA — Oh, no! Solo papà. Io non ho il permesso di toccare la macchina.
FELICE — Allora posate con me...

L'attira bruscamente e se la fa cadere sulle ginocchia. Non si vedono piú che la gonna e le ginocchia di lei che si dibattono.

LUCIA — (*dibattendosi*) Lasciatemi! Se entrasse qualcuno!...
FELICE — (*cercando d'abbracciarla*) Attenzione, fermi!

I piedi di Lucia finiscono di agitarsi, poi Lucia si alza rapidamente e si rassetta. Felice la trattiene per la mano.

FELICE — No! Vi siete mossa! Dobbiamo ricominciare!

Lucia si svincola e corre verso la porta che dà sul negozio. Si volta verso Lucia, davvero adirata.

LUCIA — Se vi avvicinate, scappo!

Felice fa un passo verso di lei; Lucia si dirige verso il negozio, la cui porta si apre lasciando entrare il padre di Lucia. Lucia torna verso Felice e, in tono professionale:

LUCIA — Ecco appunto papà, signore. Se volete aspettare un attimo.

Salotto in casa Duverger

120 - Duverger, le sorelle, Gisella e Maria Luisa, sono adesso tutti seduti in salotto. Il disco suonato dal grammofono non si può proprio dire sia di buon gusto. E' una canzonetta comica con risate.

121 - Gisella guarda con la coda dell'occhio Duverger, imbarazzato. Questi sta lanciando una timida occhiata verso...

122 - ... Maria Luisa, che abbassa gli occhi.

123 - Nessuno parla, nessuno ride, salvo l'invisibile cantante le cui risate risuonano in modo quasi sinistro.

Lo studio fotografico

124 - Felice è in piedi, il gomito appoggiato al divano di posa. Avanti a lui, il padre di Lucia, sbucando dal mantello nero, si appresta all'opera.

IL PADRE — (*guardando in alto*) Vogliamo tentarla?
FELICE — (*impaziente*) Tentiamola!
IL PADRE — No! No! Temo proprio che dovremo rinviare tutto a più tardi.
FELICE — (*sfinito*) E va bene! Rinviamo!

Dietro il padre che armeggia intorno all'apparecchio, Lucia fa le smorfiette a Felice. D'un tratto appare un raggio di sole.

IL PADRE — (*tutto allegro*) A posto! Ecco il momento! Subito! Approfittiamone! (*Felice, rassegnato, riprende il suo posto*) Attenzione! Fermi!

Nel risentire questa frase, Lucia non può trattenere un sorriso...

Salotto Duverger

125 - Il fonografo suona sempre. Maria Luisa e Duverger hanno lasciato la stanza. Giulietta si avvicina alla porta che dà sull'anticamera e cerca di ascoltare...

126 - ... Duverger parla a Maria Luisa sulla soglia della porta di entrata. Si sente sempre il fonografo.

DUVERGER — Volete che chiami una carrozza?
MARIA LUISA — No, restate qui!
DUVERGER — (*a bassa voce*) Beh, questo primo contatto è andato bene, non è vero?
MARIA LUISA — (*poco convinta*) Benissimo!

Si guardano. D'un colpo il suono del grammofono s'interrompe.

DUVERGER — Benissimo, già.
MARIA LUISA — Sí, ma non parliamone qui.
DUVERGER — Avete ragione. (*Teneramente*) Arrivederci.
MARIA LUISA — Arrivederci.

127 - Nel salotto, Giulietta che stava spiando l'uscita di Maria Luisa, si volta sentendo la voce della sorella.

VOCE DI GIANNA — Giulietta! Vieni qui, vieni a vedere!

Giulietta corre verso la sorella che è vicino la finestra, attraverso cui si scorge...

128 - ... sul marciapiede di fronte, Armando passeggia su e giú, come aspettasse qualcuno.

GIULIETTA — E' troppo bello!
GIANNA — Lo ha mandato il cielo!

Sul fondo, Armando si ferma. Ha visto di certo Maria Luisa.

129 - Le due sorelle vedono Armando allontanarsi rapidamente nella direzione presa da Maria Luisa (che non vediamo). Si voltano, sentendo rientrare dall'anticamera Duverger. Si scostano subito dalla finestra e una di esse comincia a canticchiare l'aria del « cotillon ». L'altra la imita figurando un passo di danza attorno a Duverger.

Gisella, turbata, va alla finestra. Duverger resta sbalordito avanti all'allegria delle sorelle cui Gisella, visibilmente, non riesce a partecipare.

Il giardino pubblico

130 - Due ufficiali, seduti di spalle su una panchina, vedono Maria Luisa attraversare lentamente il giardino pubblico.

PRIMO UFFICIALE — Guarda un po', che aria triste ha quella bionda.
SECONDO UFFICIALE — Forse bisognerebbe consolarla.
PRIMO UFFICIALE — Troppo tardi! C'è già una consolazione che la segue.
SECONDO UFFICIALE — Ma è la Verne! Appunto...

E' apparso proprio Armando. Segue a una certa distanza Maria Luisa che non lo vede. Maria Luisa si ferma, Armando la imita.

PRIMO UFFICIALE — Ma che aspetta?
SECONDO UFFICIALE — Via, è il momento buono! (*come parlasse ad Armando*) Vai!

Armando riprende a camminare e supera Maria Luisa.

PRIMO UFFICIALE — Così. Sorpassala. Adesso voltati...

Sullo sfondo, Armando sembra seguire le istruzioni dei colleghi.

SECONDO UFFICIALE — Ah, che bella sorpresa! Buongiorno, cara signora...
PRIMO UFFICIALE — Buongiorno, signore.

Maria Luisa ha salutato Armando, ma subito riparte, lasciando Armando fermo.

SECONDO UFFICIALE — Come? la lascia andare? Suvvia, la Verne, amico mio? Non ci riesci più?

Sul fondo, Armando ricomincia a camminare seguendo Maria Luisa. La ferma.

PRIMO UFFICIALE — Ma no! Vai appunto dalle stesse parti! Che felice combinazione!
SECONDO UFFICIALE — Permette, cara signora?

XIX.

Atrio della Chiesa - In fondo una piazza

131 - La piazza davanti alla chiesa è deserta. Armando e Maria Luisa camminano adesso fianco a fianco. Sotto il portico della chiesa due donnette chiacchierone li osservano.

PRIMA DONNETTA — Ha ballato sempre con lei, la notte scorsa.
SECONDA DONNETTA — E oggi sono ancora insieme.
PRIMA DONNETTA — Un vero romanzo d'amore...
SECONDA DONNETTA — Di cui è facile prevedere la conclusione.

Sul fondo, Maria Luisa ed Armando sono spariti.

XX.

Una radura nel bosco

132 - Una lunga radura nel bosco. In fondo, Armando continua la sua passeggiata con Maria Luisa. Si ferma, le si avvicina. Si sentono, come uscissero da dietro un cespuglio, le voci di una fanciulla e di un giovanotto. Contro il cespuglio è appoggiato un « tandem ». Una canottiera (quelle magliette che portavano i ciclisti del bel tempo antico) è appoggiata alla sella del tandem.

LA RAGAZZA — Ti dico che adesso l'abbraccia.
GIOVANOTTO — Mi domando che cosa aspetta.
LA RAGAZZA — Forse lei non vuole.
GIOVANOTTO — E allora cosa vengono a fare nel bosco?
LA RAGAZZA — Vengono a passeggiare, come tutti.
GIOVANOTTO — Con un tenente dei dragoni? Stai a vedere... ecco, le prende la mano.
LA RAGAZZA — Fa progressi.
GIOVANOTTO — E dopo la mano, la stringerà alla vita... No! Lei si scosta!
LA RAGAZZA — Ci sono degli uomini che proprio non ci sanno fare!

XXI.

Un'osteria all'aperto - Notte

133 - Sul fondo, vicino a un padiglione, su una pedana illuminata a lampioncini, danzano alcune coppie. Dal gruppo dei ballerini si staccano Felice e Lucia. Corrono verso un pergolato vicino a cui vediamo Armando.

FELICE — (*ad Armando*) Allora, non balli?
ARMANDO — Ma no, amico mio, non siamo qui per divertirci!

Va a raggiungere Maria Luisa seduta sola ad un tavolo sotto il pergolato. Felice e Lucia vanno al pergolato vicino.

ARMANDO — Posso avere il piacere di sedermi?

Maria Luisa lo guarda ironicamente senza rispondere. Armando si siede. Sta per parlare. Lei lo guarda ancora. Ed egli rinuncia. Poi cerca di prenderle la mano, ma se ne pente come se si sentisse in colpa.

ARMANDO — No, non dimentico le promesse! (*come recitando una lezione*) Non vi trovo graziosa, non sono innamorato di voi. Oh, che brutta giornata!

Maria Luisa ride, senza dubbio per la prima volta.

ARMANDO — No! ridete! Cosa stavo dicendo? Quel che vi manca è un confidente. un vero amico. Ma io non vi conosco ancora... datemi la vostra mano... (*prende la mano che Maria Luisa gli porge*) Se vi facessi la corte, porterei subito questa manina alle labbra... (*avvicina le labbra alle mani di Maria Luisa*) E voi andreste in collera, non è vero? (*La guarda. Ella non si muove*) Bene, non andate in collera! (*Si china sulla mano di lei*) Permettete?
MARIA LUISA — Sapete leggere la mano?
ARMANDO — Non lo dite a nessuno, è un mio segreto.

134 - Lasciamo Armando e Maria Luisa e andiamo su Felice che, nel pergolato accanto, è anch'egli chino sulla mano di Lucia.

FELICE — Credetemi, io mi conosco. Mi basta una sola occhiata.
LUCIA — Sono agli inizi di un grande amore?
FELICE — Come no? Qui il primo incontro, qui il primo bacio... qui...

La guarda con tenerezza.

LUCIA — Allora?...
FELICE — Allora...

Esita.

LUCIA — Volete dire che avrò molti bambini?

135 - Nell'altro pergolato, Armando lascia ricadere la mano di Maria Luisa. Tra i due si è stabilito un principio d'intimità. Armando si fa piú tenero.

ARMANDO — Ma c'è di meglio che leggere le linee della mano... leggere il pensiero negli occhi.
MARIA LUISA — Questo posso farlo anche meglio di voi.
ARMANDO — Allora guardate i miei, piú da vicino...

Si è tanto avvicinato a Maria Luisa da poterla abbracciare. Ma ella si tira indietro.

MARIA LUISA — Se vi avvicinate troppo non vedo nulla.
ARMANDO — Non volete vedere. Non volete capire. A dire il vero non capisco neanch'io. E' la prima volta che mi sento cosí avanti a una donna. Penso solo alla sua amicizia, vorrei meritare la sua stima... (*Maria Luisa sorride*) Maria Luisa, come posso sperare! Non volete credermi!

136 - Sotto il pergolato vicino; Felice e Lucia sono abbracciati. Sul fondo appare Rodolfo che si ferma all'ingresso.

RODOLFO — Ma è il tenente Leroy, tutto solo con una bottiglia di « champagne »... Mi aspettavate, vero?
FELICE — No! No!
RODOLFO — Si può entrare?
FELICE — Vi prego, mio caro... non sono solo! Capite...

Si avvicina a Rodolfo che parte indietreggiando verso il pergolato accanto.

RODOLFO — Capisco, capisco!... vi lascio. Scusatemi...

Sotto l'altro pergolato, Maria Luisa e Armando vedono arrivare Rodolfo che indietreggia passo a passo continuando a parlare con Felice e non li vede.

RODOLFO — (*a Felice*) Volevo solo sapere se c'erano novità...
FELICE — A proposito di che?
RODOLFO — ...della notte scorsa... la signora incontrata al ballo...
VOCE DI RODOLFO — Non so proprio a che vi riferite.
RODOLFO — Ma non è un mistero! Tutta la città parla ormai del vostro amico Armando e della sua nuova conquista...

Certo Felice è riuscito con qualche segno disperato a farsi capire. Rodolfo infatti gira su sé stesso e vede Maria Luisa e Armando seduti vicinissimi a lui.

RODOLFO — Oh, buona sera, mio caro la Verne... che bella sorpresa... non vi avevo visto...

Cerca di essere disinvolto. Armando si alza minaccioso. Rodolfo fugge.

137 - Sotto l'altro pergolato Lucia interroga Felice con lo sguardo.

FELICE — (*falsamente allegro*) Signore e signori, lo « champagne » vi aspetta!

138 - Maria Luisa s'è avvicinata ad Armando.

MARIA LUISA — Avete sentito, lo « champagne » vi attende.

Egli la guarda, ancora speranzoso che ella non abbia capito. Ma è una speranza vana.

MARIA LUISA — Andate a bere alle vostre conquiste di cui parla tutta la città...

ARMANDO — No, Maria Luisa, se volete beviamo all'amore e a chi non ha paura dell'amore.
MARIA LUISA — Né dell'inganno, vero?
ARMANDO — Né della felicità!

Le ha preso una mano con un gesto appassionato. Maria Luisa si svincola e indietreggia di un passo. Si sforza di sorridere.

MARIA LUISA — Proprio così, signor la Verne, non c'è speranza per voi. Io non vi crederò mai!

Lo lascia mentre...

139 - ...Rodolfo, che ha seguito tutta la scena, si allontana guardandosi attorno inquieto.

XXII.

Pensione degli ufficiali - Il giorno dopo

140 - Un ufficiale scrive sullo specchio: « Mancano ventisei giorni... ».

Un capitano si gira verso lo specchio, poi si rivolge al gruppo dei tenenti seduti a tavola. Tra di loro sono Felice e Armando.

IL CAPITANO — Che vuol dire: « mancano ventisei giorni... »?
FELICE — Tra ventisei giorni si parte. Le grandi manovre!
UN TENENTE — E la vigilia ci sarà una cena tra uomini.
UN TENENTE — E non saremo noi a pagare, vero Armando?
UN ALTRO — Ma chi è la donna?

Armando non risponde. I colleghi conoscono i termini della scommessa, ma non il nome di colei che ne è oggetto. Alcuni gridano: « Chi è?... Il nome... il nome!... ». Armando fa cenno di no col capo.

UNA VOCE — Signori, se non vuol dirlo vuol dire che ha già vinto!

Intanto entra l'attendente di Armando, con un mazzo di fiori e una lettera.

L'ATTENDENTE — Cosa devo fare, signor Tenente? La signora non li vuole!

Scoppio di risa generale. Armando viene consolato per la cattiva sorte.

VOCI VARIE — Tutto è andato a monte! Che sconfitta!... Povero Armando!...

Felice e un altro ufficiale si voltano verso...

141 - ... la bottiglia vestita da donna.

VOCI DEGLI UFFICIALI — Ingrata!... cuore di pietra!... come ti permetti di resistermi?...

XXIII.

Al caffè - Sala del bigliardo - Notte

142 - Armando e Felice giocano a bigliardo. Armando riflette mentre Felice attende il suo turno.

ARMANDO — Che faresti al posto mio?
FELICE — Imparerei a giocare a bigliardo.
ARMANDO — Non ti parlo del bigliardo. Sei liberissimo di non credermi, ma quella donna non so proprio da che parte prenderla.
FELICE — La cosa diventa grave!
ARMANDO — No, ma bisognerebbe trovare la tattica giusta.
FELICE — Io attaccherei frontalmente.
ARMANDO — Non con lei, al contrario... Bisogna essere molto sottili, molto sottili...

XXIV.

Interno d'una Chiesa - Giorno

143 - Siamo durante la messa. Pochi fedeli. Maria Luisa è inginocchiata. Dietro di lei, Armando lascia cadere una rosa nella borsetta di lei. Maria Luisa si siede. Armando si inginocchia in modo da esserle il piú possibile vicino. Ella si volta, lo riconosce e rapidamente si allontana. Armando non si muove.

144 - Sulla porta della chiesa un mendicante tende la mano. Maria Luisa cerca nella borsetta e vi trova la rosa spiegazzata. Si allontana guardando la rosa. Poi si rende conto di aver dimenticato il mendicante. Torna, dà una moneta al mendicante e si allontana, come fosse inseguita, portando con sé la rosa...

XXV.

Stanza di Maria Luisa - Sera

145 - ...e, venuta la sera, ella prende , dal vaso dove l'ha riposta, la rosa e se l'attacca alla scollatura. E' in abito da sera e Duverger, anche lui vestito da sera, è seduto vicino a lei.

DUVERGER — E ho detto loro che sarei andato a teatro.
MARIA LUISA — Davvero?
DUVERGER — E tutte e due hanno esclamato: « Ma se la musica non ti piace! ». Sapete cosa ho risposto? « Piace alla persona con cui esco ».
MARIA LUISA — E vi hanno chiesto: « Chi è questa persona »?
DUVERGER — E io non ho risposto... Ma loro hanno capito!

XXVI.

Il teatro - La sera stessa

146 - Il signor Monnet e Gisella sono in platea. Monnet dorme. Vicino a Gisella scopriamo Rodolfo che sorride alla giovane signora.

147 - In un palchetto laterale è Duverger. Ha accanto Maria Luisa che ascolta distrattamente un duetto la cui melodia è tipicamente da melodramma.

148 - Un ingresso della platea, dalla parte opposta. Appare, ritardatario, Armando.

149 - Maria Luisa scorge Armando, stacca la rosa dalla scollatura e la lascia cadere. Duverger se ne accorge. Si abbassa per raccoglierla.

150. - Armando siede su una poltroncina facendo un forte scricchiolio. Il suo sguardo percorre la sala e si posa su...

151 - ...Maria Luisa, apparentemente sola, nel palco.

152 - Armando, felice, si alza per raggiungerla. Nello stesso momento vede...

153 - ...Duverger che, raccolta la rosa, si risolleva. Tende il fiore a Maria Luisa che lo respinge con un sorriso.

154 - Armando, visto Duverger, si siede daccapo. I vicini di posto protestano.

155 - Duverger, dopo esser rimasto sorpreso del rifiuto di Maria Luisa, con un sorriso riconoscente attacca la rosa all'occhiello della giacca. Stringe teneramente la mano di Maria Luisa.

156 - Accortosene, Armando si alza furibondo. La poltroncina scricchiola. I vicini protestano. Armando lascia la sala, sotto lo sguardo di tutti i presenti.

XXVII.

Pensione degli ufficiali - Giorno

157 - Siamo alla fine del pranzo. Alcuni ufficiali sono ancora a tavola. Armando non c'è. Sullo specchio, la scritta: « Mancano ventiquattro giorni ». Sul fondo, Rodolfo fa capolino dalla porta socchiusa.

RODOLFO — (*agli ufficiali*) Ci vorranno almeno venti bottiglie di champagne...
UN UFFICIALE — Perché?
RODOLFO — (*ironico*) Per il pranzo che ci offrirete tra qualche giorno!

Fugge inseguito da proiettili vari: tovaglioli, croste di pane... scompare tutto felice della facezia.

XXVIII.

Camera di Maria Luisa - Giorno

158 - Amelia apre le tendine della stanza di Maria Luisa. Si sente la fanfara del reggimento che passa per la strada.

Negozio di Maria Luisa - Giorno

159 - Nel negozio una cliente prova un cappello. Maria Luisa, che le sta vicina, si volta verso la vetrina, oltre la quale sfilano i dragoni. Ella non vede...

160 - ...Gisella Monnet che si ferma avanti alla vetrina e la osserva.

161 - Maria Luisa vede passare Armando alla testa dei suoi cavalleggeri. Lo segue involontariamente con gli occhi e si trova faccia a faccia con Gisella che la saluta ironicamente.

XXIX.

Una sala da ballo

162 - Gisella vestita da sera dà il braccio a Rodolfo. Dietro di loro, due coppie stanno ballando. Siamo al ballo del colonnello, avvenimento che attira tutta la buona società della cittadina.

GISELLA — ... se lo guardava con certi occhi... è la sua amante, mio caro, ce lo ha scritto in faccia.
RODOLFO — (*sorridendo*) Aspetto le prove...
GISELLA — Non ve lo dirà certo!
RODOLFO — (*misterioso*) Lo sapró lo stesso.

163 - Un po' piú lontano, Armando e Felice, in divisa di gala, conversano vicino a una finestra, indifferenti ai ballerini che li circondano.

ARMANDO — Quando riesco a vederla, non è mai sola.
FELICE — E quando è sola?
ARMANDO — Non vuole vedermi.
FELICE — Non ti credevo cosí timido.
ARMANDO — Neanch'io...

Durante la conversazione le sorelle Duverger son passate dietro Armando e Felice e li hanno visti.

164 - Vicino a un'altra finestra, Duverger fa compagnia a Maria Luisa. Cerca di mostrarsi allegro, ma in realtà non lo è affatto.

DUVERGER — Mi hanno detto: « Forse la signora Rivière verrà al ballo del colonnello, stasera », e io ho risposto guardandole negli occhi: « Certo, l'ho fatta invitare io ». E sapete cosa mi hanno risposto: « Che splendida idea! »

Mentre parla, le due sorelle appaiono alle sue spalle, molto amabili, troppo amabili.

GIULIETTA — (*a Maria Luisa*) Cara signora, veniamo a liberarvi.
GIANNA — Non lasciatevi sequestrare!
GIULIETTA — Vittorio è un tale egoista!
GIANNA — E per punirlo, mi farà ballare!

Si impadronisce del braccio di Duverger che protesta, e lo trascina via. Giulietta, ridendo, porta con sé Maria Luisa tenendola amichevolmente sotto braccio.

165 - Felice ha visto tutta la scena.

FELICE — (*ad Armando*) Attento, è sfuggita al suo custode!
ARMANDO — ...e la sorella lo rimpiazza.
FELICE — Mi sacrifico io!
ARMANDO — Lo faresti?
FELICE — Inviterò la sorella a ballare!

Aspettano che Giulietta e Maria Luisa siano giunte loro vicino. Felice s'inchina avanti a Giulietta.

FELICE — Signorina...
GIULIETTA — Due bei giovanotti in un angolo a far tappezzeria! Non vi vergognate? Signor Le Roy, invitatemi, prego. Signor de la Verne voi conoscete la signora Rivière, vero? Allora, che aspettate?

FELICE — Signorina, io non osavo...
GIULIETTA — (*alludendo ad Armando*) Bisogna sempre osare, signore!

Si allontana. Armando rimane di fronte a Maria Luisa che sembra affascinata da lui. Restano un attimo perplessi, avanzando l'uno verso l'altra come inconsciamente. Poi, lentamente, Armando prende Maria Luisa tra le braccia e la stringe.

166 - Armando e Maria Luisa ballano il valzer. Egli non osa guardarla. Lei tiene gli occhi chiusi. Sembra che ormai nessuno li circondi. Adesso ballano più lentamente, celati quasi dalle piante verdi di un giardino d'inverno dove la danza li ha condotti e dove sono soli. Le loro bocche si uniscono. Maria Luisa si stacca da Armando che la stringe appassionatamente.

MARIA LUISA — Vi supplico! lasciatemi andare.
ARMANDO — Ho atteso troppo questo momento.
MARIA LUISA — (*sforzandosi di sorridere*) Ci conosciamo solo da una settimana...
ARMANDO — una settimana che è durata tutta la vita.
MARIA LUISA — Se entrasse qualcuno, se vi vedessero abbracciarmi...
ARMANDO — ...tutti capirebbero quel che voi vi rifiutate di credere.
MARIA LUISA — Tutti crederebbero che anch'io vi amo.

Armando apre le braccia, libera Maria Luisa. Ormai è certo della sua vittoria.

ARMANDO — Andatevene, allora! (*Ella non si muove*) Che aspettate? Siete libera!

Maria Luisa alza gli occhi verso di lui.

MARIA LUISA — No, non lo sono più... anche se voi mi lasciate...

Il viso di Armando si illumina. Stringe di nuovo Maria Luisa tra le braccia.

MARIA LUISA — Ecco perché non possiamo vederci più.
ARMANDO — Anch'io, anch'io vorrei sfuggirvi e tutto mi porta verso di voi! Rivediamoci domani. Una volta, una sola... è tutto quel che vi chiedo...
MARIA LUISA — A che varrebbe...

Cerca di allontanarsi da Armando che la segue.

ARMANDO — Domani, all'angolo della strada. Appena farà notte... sarò lì.

Maria Luisa intanto ha raggiunto il vestibolo e scompare tra i ballerini. Mentre Armando si avvia a seguirla, urta contro Duverger che lo ferma.

DUVERGER — Non andate per di là, signor de la Verne. Ho l'impressione che siate su una falsa strada.
ARMANDO — Forse, caro signore, ma mi piace andare dritto per la mia strada.
DUVERGER — Un gentiluomo dovrebbe sapere che esistono ostacoli insuperabili.
ARMANDO — Signore, quando non li si può superare si aggirano.

Si avvia. Duverger lo ferma di nuovo.

DUVERGER — Finiamola di scherzare, signor la Verne.
ARMANDO — Sono serio almeno quanto voi.
DUVERGER — (*a bassa voce*) Sapete perfettamente a che mi riferisco.
ARMANDO — Mi piacerebbe sentirvelo dire.
DUVERGER — Fareste bene, è il mio consiglio, a non seguire la persona che è uscita adesso.
ARMANDO — Per aver il diritto di darmi questo genere di consigli, signore, bisognerebbe che foste suo fratello... o suo marito. E, che io sappia, non siete né l'uno né l'altro.

Esce sul fondo e sparisce tra i ballerini. Tra questi Rodolfo e Gisella sono i soli a essersi resi conto di quel che è successo.

XXX.

Una strada - Il giorno dopo

167 - Il giorno dopo, mentre un plotone di cavalleria sfila attraverso la città...

Ufficio di Duverger

168 - ... le sorelle Duverger sono affaccendate attorno ad un mosaico di pezzi di carta raccolto sul tavolo dello studio del fratello. Stanno ricostruendo il foglio di una lettera strappato.

GIULIETTA — Che ti manca?
GIANNA — Un pezzo di forma triangolare.
GIULIETTA — Questo?

L'altro guarda il foglio, mentre tenta di leggerne lo scritto.

GIANNA — Monnet... mio caro Monnet... è una lettera a Monnet.
GIULIETTA — (*porgendole un altro pezzo di carta*) Ecco il triangoletto!
GIULIETTA — (*leggendo*) « Una faccenda... (*mette insieme l'ultimo pezzetto*) ...d'onore »... Una faccenda d'onore!
GIULIETTA — Proprio così! Un duello!

Stanza della moglie del Prefetto

169 - Alla prima colazione, cui è presente anche il fidanzato di Alice.

La ragazza singhiozza nel fazzoletto.

IL FIDANZATO — Alice era sconvolta, signora, e se non fossimo stati là...
LA MOGLIE DEL PREFETTO — Ma si sono davvero sfidati?
IL FIDANZATO — Come no! Alice pensava che fossero sul punto di battersi.
ALICE — Alla vigilia del mio matrimonio!
LA MOGLIE DEL PREFETTO — E il signor Duverger deve fare da testimonio!

Una scuola di scherma

170 - Duverger e il maestro di scherma attraversano la sala, mentre due giovani allievi si allenano.

DUVERGER — Secondo voi sei mesi...

IL MAESTRO DI SCHERMA — Per tenere in mano una spada, sei mesi è il minimo.
DUVERGER (*indicando gli schermitori*) — E questi giovanotti?
IL MAESTRO DI SCHERMA — Appena tre anni. Principianti. Ma ponete il caso di una bella lama, per esempio il Tenente La Verne...
DUVERGER — (*fingendosi indifferente*) Ah! Il tenente de la Verne è...
IL MAESTRO DI SCHERMA — Oh! (*una pausa*) Un vero campione!
DUVERGER — Bene. Ci penserò su.

Dietro di lui uno schermidore grida « toccato! ». Duverger sussulta come se lui stesso fosse il colpito.

Un poligono

171 - Un poligono all'aperto. Passano alcuni soldati. Armando, agitatissimo ma sorridente, gira intorno a Felice che si esercita al tiro alla pistola.

ARMANDO — Allora gli ho detto: « Siete il fratello o il marito? » Cosa pensi che abbia risposto?
FELICE — Se lo avessi detto a me, io avrei saputo come risponderti!
ARMANDO — Come?
FELICE — Cosí!

Punta la pistola e tira. Armando guarda il bersaglio probabilmente illeso.

ARMANDO — Non mi avresti fatto molto male.

Felice, stizzito, si prepara a sparare ancora.

FELICE — Come andrà a finire?
ARMANDO — Che vuoi che faccia? Lo uccido...
FELICE — O forse lui uccide te.

Tira di nuovo. Armando come sopra guarda sul fondo e ride.

ARMANDO — Se spara come te non rischio nulla.

Felice ritira. Armando ride ancora piú forte. E' davvero di buon umore.

FELICE — Ridi, eh!
ARMANDO — Oh, no! Non è per te! Sono felice, la vedrò stasera!
FELICE — Pensi che verrà?
ARMANDO — Stavolta ne sono certo.

Felice spara ancora invano. Armando gli prende la pistola dalle mani.

ARMANDO — Lascia sparare a me.
FELICE — (*stizzito*) Oh! lo sappiamo che spari bene!

ARMANDO — Non è per questo! E' per conoscere l'avvenire. Voglio sapere se riuscirò.

Tira senza neppure mirare. Poi, trionfante:

ARMANDO — Che te ne pare?
FELICE — (*serio*) Mi pare che hai torto.
ARMANDO — A proposito di Maria Luisa?
FELICE — Rischiare uno scandalo per un pranzo!
ARMANDO — La scommessa, mio caro, me ne frego!
FELICE — E allora?
ARMANDO — Allora, non capisci?
FELICE — (*meravigliato*) L'ami? Tu sei capace di amare una donna, tu?

Armando scoppia in una risata felice che è già una risposta alla domanda dell'amico.

FELICE — Mi stupisci!

Tira un altro colpo. Dal sorriso trionfante si capisce che stavolta ha fatto centro.

ARMANDO — Anche tu!

XXXI.

Ufficio del Prefetto

172 - Il Prefetto è al telefono, circondato dalla Prefettessa, Alice e il fidanzato.

IL PREFETTO — Sí, colonnello carissimo... a proposito di uno dei vostri ufficiali... (*pausa*). Sí, colonnello carissimo, il luogotenente de la Verne... (*pausa. Esplosione dall'altra parte del filo. Il prefetto si gira verso la moglie*) E' al corrente... (*al telefono*) Oh, si... si... si...

Ufficio del Colonnello

173 - Il colonnello parla al telefono. Vicino a lui la colonnella e Giulietta Duverger.

IL COLONNELLO — Arrivederci, signor Prefetto, contate su di me. (*Riattacca e si rivolge all'attendente*) Vai in caserma e dí al tenente de la Verne di venire qui!

La signorina Duverger abbraccia la colonnella. E' sicura di aver salvato la vita al fratello.

XXXII.

Casa di Armando e Felice

174 - L'attendente di Armando, con un vaso di fiori in braccio, si avvicina ad Armando che, perplesso, regge in mano una bottiglia di champagne.

ARMANDO — Champagne?... è un po' spinto, non ti pare?
L'ATTENDENTE — (*ruffiano*) E' quel che ci vuole!
ARMANDO — Non capisci niente!

Esce rapidamente e va...

175 - ... da Felice, che sta studiando geografia, chino sul tavolo.

ARMANDO — Dí un po', lo champagne... non ti pare un po' spinto?
FELICE — (*evasivo*) Se una donna viene a casa tua...
ARMANDO — Appunto, se si trattasse di una donna qualsiasi... ma lei, non saprei.
FELICE — (*urlando*) E se non lo sai tu, perché dovrei saperlo io!

Armando ritorna...

176 - ... in camera sua, dove l'aspetta l'attendente.

ARMANDO — No, niente champagne.
L'ATTENDENTE — Lo restituisco.
ARMANDO — Sí, (*ripensandoci*) No! Lascialo lí... I fiori? Dopo tutto mi chiedo se i fiori... Sí, fiori!

Armando, nel posare i fiori sull'armadio, scopre una scatola semiaperta, piena di guanti femminili.

ARMANDO — Oh, i guanti! Ma il suo non deve restare con gli altri!

Posa sui fiori il guanto di Maria Luisa e porta gli altri guanti da...

177 - ... Felice, che continua a studiare.

ARMANDO — Senti, questi guanti posso posarli da te?
FELICE — Ma cosa vuoi che me ne freghi!
ARMANDO — Fanne quel che vuoi! Bruciali!
FELICE — Fallo da te! (*si alza furibondo. Poi, urlando*) E poi non farti piú vedere, capisci?

Armando torna in camera sua...

178 - ... dove, febbrilmente, dà le ultime istruzioni all'attendente.

ARMANDO — Allora, hai capito: appena si farà sera accendi le candele. Niente elettricità! Dai un'ultima occhiata... (*lo fa lui stesso*) Dio mio! **Le lettere!**

Apre un cassetto dell' armadio, colmo di lettere, e lo tira fuori del mobile.

ARMANDO — Bisogna bruciare tutte queste lettere!
L'ATTENDENTE —Faremo una bella fumata!
ARMANDO — Ah, no! Niente fumo! Niente fumo!
L'ATTENDENTE — E allora che ne faccio?

Armando prende il cassetto dalle mani dell'attendente. Va verso la stanza di Felice, ma si ferma.
ARMANDO — Porta questo cassetto al tenente Leroy!

Il negozio di Maria Luisa

179 - Maria Luisa porta da uno scaffale all'altro dei pacchi e li dà ad Amelia che li mette a posto. Duverger, al centro della stanza, le va appresso. Sembra preoccupato. Maria Luisa è allegra e attiva. E' la prima volta che la vediamo davvero felice.

DUVERGER — Parlo proprio sul serio, partiamo per Parigi questo pomeriggio...
MARIA LUISA — Se dovete andare a Parigi, andateci da solo.
DUVERGER — Vi assicuro che un cambiamento d'aria vi farà bene.
MARIA LUISA — (*ridendo*) Ma io sto benissimo!
DUVERGER — Questa vita di provincia è cosí monotona. Dobbiamo distrarci ogni tanto.
MARIA LUISA — Ma se appena ieri sera c'è stato un ballo...
DUVERGER — Non siete stanca di vedere sempre le stesse facce?
MARIA LUISA — Riflettete. Non è corretto fare un viaggio insieme!
DUVERGER — Perché no?
MARIA LUISA — Tutti verrebbero a saperlo!
DUVERGER — Beh! Per me è lo stesso!
MARIA LUISA — Pensate a quel che direbbero...
DUVERGER — Che mi importa di quel che dice la gente!

180 - Una signora s'è fermata avanti all'ingresso ed entra proprio in quel momento. Duverger si volta e cambia atteggiamento. Saluta la signora che ricambia.

DURVERGER — (*a Maria Luisa*) Arrivederci, cara signora! Avrò una risposta entro oggi?
MARIA LUISA — Nessuna fretta, caro signore. Avremo tempo per riparlare di quella faccenda.
DUVERGER — Sarò nel mio ufficio tutto il giorno...

Esce. Dietro la vetrina fa un gesto di preghiera verso Maria Luisa. La signora si volta e lo guarda. Duverger saluta e si allontana.

XXXIII.

Ufficio del Colonnello - La sera stessa

181 - Il colonnello marcia in lungo e in largo avanti ad Armando, ritto sull' attenti. E' già sera: l' ora in cui Armando sperava d'incontrare Maria Luisa..

IL COLONNELLO — Ne ho abbastanza dei vostri scherzi! Mi avete capito?
ARMANDO — Sí, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Vi ordino di astenervi da ogni provocazione nei confronti del signor Duverger.
ARMANDO — Sí, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Il signor Duverger è un imbecille...
ARMANDO — Sí, signor colonnello.
IL COLONNELLO — ...ma vi proibisco di occuparvi della sua vita privata!
ARMANDO — Sí, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Non rivedrete piú la signora Rivière! Ho la vostra parola?
ARMANDO — No, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Ah! è cosí?... (*Armando non risponde. Il colonnello è interrotto dal telefono che squilla*) Riflettete, La Verne. Non vorrei che per una storia di donne... (*Il telefono suona ancora. Lo prende*) Pronto... Pronto... Sí... sí... Chi? (*Affettuosissimo*) Ah! Ma sí, sono io... Ma che cara! No, piccola mia, non vi ho dimenticata...

Dietro il colonnello, Armando è sempre sull'attenti.

Caffè-concerto

182 - Teresa sta parlando col colonnnello nella sala vuota del caffè concerto.

TERESA (*vezzeggiandosi*) — Mi avete promesso di venirmi a sentire, una sera... e un ufficiale ha una parola sola... vi nasconderò in un angolino...

Ufficio del Colonnello

183 - Il colonnello al telefono sta sorridendo, lusingato dall'insistenza della giovane cantante.

IL COLONNELLO — (*seducente*) In un angolino piccolo piccolo? Sí, sí... d'accordo, a presto... (*riattacca. Ridiventa di colpo serio quando lo sguardo gli cade su Armando*) Cosa stavo dicendo?...
ARMANDO — ... per una storia di donne...
IL COLONNELLO — Ah, sí! Avete riflettuto?

ARMANDO — Mi dispiace, signor colonnello. Non ho cambiato parere!

IL COLONNELLO — Non avete riflettuto abbastanza! Bene, voglio darvene la possibilità. Sapete che tra un'ora parte uno squadrone per preparare gli alloggi?

ARMANDO — Sí, signor colonnello.

IL COLONNELLO — ... ne assumerete il comando. Due settimane all'aria aperta serviranno a schiarirvi le idee. (*esplodendo*) E per tutto questo tempo rimarrò finalmente in pace! Non sentirò parlare di voi, del signor Duverger, di sua sorella, del Prefetto, di sua figlia, di sua moglie... e della mia!

Si apre la porta. Sorridente appare la colonnella.

LA COLONNELLA — Mi cercavi, mio caro?

XXXIV.

Negozio di Maria Luisa - Sera

184 - Alcuni minuti dopo, Armando passa avanti al negozio di Maria Luisa. Lascia il cavallo all'attendente e salta a terra. Entra in negozio, dove una signora sta provando una veletta che Maria Luisa le porge.

ARMANDO — (*a Maria Luisa*) Buonasera, signora.
MARIA LUISA — Buonasera.
LA SIGNORA DALLA VELETTA — Non ci sarebbe una veletta piú trasparente?
MARIA LUISA — Adesso ve ne faccio vedere altre.

Armando sperava di trovarla sola. S'impazientisce.

ARMANDO — Non posso restare che un minuto, signora. Scusatemi. I miei uomini mi aspettano. Devo partire... ordine del colonnello. Non potevo passare davanti a voi senza salutarvi.

Pausa. Maria Luisa soffre, come Armando, per non poter parlare liberamente.

MARIA LUISA — Partite?
ARMANDO — Per alcuni giorni... una o due settimane.
MARIA LUISA — Una settimana o due?...
ARMANDO — Arrivederci, signora. (*si avvia e poi si ferma*) Volevo dirvi... ma non importa... arrivederci, signora.

Maria Luisa lo guarda allontanarsi. La donna seduta scoppia a ridere.

185 - Solleva la veletta. E' Gisella Monnet.

GISELLA — (*ridendo*) Come ha recitato bene. Imbarazzo, timidezza, era perfetto! A sentirlo, sembrerebbe cosí innamorato di voi!

XXXV.

Caffè-concerto - Notte

186 - Teresa canta passeggiando per la sala. Si dirige verso Rodolfo in piedi vicino a un tavolo a cui stanno seduti Felice e Lucia. Mentre Rodolfo chiacchiera Teresa s'interrompe e si volta verso il pianista che l'accompagna.

TERESA — Zitto un momento, Antonio! La musica impedisce al signor Chartier di chiacchierare.
RODOLFO — Continua, bella, non mi disturbi. (*A Felice*) Allora, il nostro amico la Verne, prima di partire, aveva vinto o no?
FELICE — Se ve lo chiedono, rispondete che è un segreto.
LUCIA — Che segreto?
RODOLFO — Se non volete rispondere, vuol dire che ha perso!
FELICE — Non è vero... Bisognerebbe annullare la scommessa!
LUCIA — Che scommessa?
RODOLFO — Non sono cose per bambine!
TERESA — (*a Rodolfo*) Allora? Posso continuare?

Comincia a cantare una canzone sentimentale la cui melodia sembra giungere fino a...

XXXVI.

187 - ... Maria Luisa, sola, alla finestra; è calata la notte.

XXXVII.

188 - I giorni passano. Sullo specchio della pensione degli ufficiali si legge: « MANCANO **14** GIORNI ALLE GRANDI MANOVRE ».

XXXVIII.

189 - E ogni giorno Maria Luisa spia l'arrivo del postino che porta una lettera di Armando.

XXXIX.

190 - Mancano solo nove giorni alle grandi manovre. Una sera...

XL.

Al Caffè-concerto

191 - Teresa, che sta cantando, nota, tra gli altri clienti, Maria Luisa e Duverger.

192 - Duverger posa con discrezione una mano su quella di Maria Luisa che subito la ritira con un sorriso gentile. La canzone di Teresa (quella stessa che cantava la sera del primo incontro tra Maria Luisa e Armando) si spegne.

MARIA LUISA — (*a Duverger*) Vogliamo andarcene?

Mentre Maria Luisa e Duverger si alzano...

193 - Teresa s'avvicina a un tavolo a cui siedono ufficiali, civili e ragazze. Teresa guarda Maria Luisa che s'allontana.

TERESA — Deve piacerle molto, la mia canzone! E' la seconda volta che viene a sentirla!
UNA DELLE RAGAZZE — Secondo me le ricorda qualcosa!
UNO DEGLI UFFICIALI — Il nostro amico la Verne, certo!
TERESA — La Verne?... Oh, poveretta!
UN ALTRO UFFICIALE — Quando è partito era in piena offensiva!
UN ALTRO ANCORA — Sí, ma tornerà all'assalto!
IL PRIMO UFFICIALE — Possiamo contarci!
TERESA — Conosco il sistema di la Verne! (*riprendendo le parole della canzone*) Dice « sempre », dice « mai »...

S'impossessa d'un cappello d'ufficiale e ricomincia a cantare, parodiando, una strofa della canzone mentre...

194 - ... Duverger e Maria Luisa si fermano vicino all'ingresso. Fuori piove.

DUVERGER — (*a Maria Luisa*) Che tempaccio! Vado a cercare una carrozza!...

Esce. Due sottufficiali guardano Maria Luisa e le sorridono. Maria Luisa infastidita torna verso l'interno del locale. Si ferma vicino a una tenda semiaperta da cui si vede Teresa con la sua parodia.

TERESA — (*facendo il saluto militare*) Fa pressappoco cosí (*si rimette il cappello e imita Armando*) Signora, sarò per voi un confidente, un amico devoto, un fratello... chiamatemi Armando!

Tutti ridono. Le parole di Teresa vengono udite da Maria Luisa...

195 - ... che la tenda nasconde alla vista degli altri.

TERESA — (*continuando nella parodia*) Ho mai amato? No!... credevo d'amare! Ma il mio cuore è vergine! (*Risata degli astanti*) Troppo tempo ho atteso questo istante!

196 - Teresa si rivolge ad un ufficiale come se lei fosse Armando e lui l'innamorata.

TERESA — Permettetemi di conservare un ricordo di questa serata. Al posto della vostra mano, lasciatemi un vostro guanto...
UN UFFICIALE — Deve averne dozzine!...

Una delle ragazze prende il cappello dalle mani di Teresa.

LA RAGAZZA — E il trucchetto di leggere la mano? L'ha fatto a me!

Mette a sua volta il cappello.

197 - Maria Luisa ascolta. Riconosce ogni parola.

VOCE DELLA RAGAZZA — (*imitando Armando*) Non vi conosco abbastanza, datemi una mano!
VOCE DI UN'ALTRA RAGAZZA — (*c.s.*) Guardatemi fissamente in viso... gli occhi negli occhi...

198 - Circondata dagli ufficiali che si divertono, Teresa, fiera del successo, prosegue.

TERESA — Non ho mai visto un simile commediante! E sí che io... (*imita di nuovo Armando*) E' la prima volta che una donna m'ispira un tale sentimento!
VOCI — E' cosí!... Davvero!...
TERESA — Vorrei sfuggirti e tutto mi spinge verso di te!

199 - Maria Luisa dietro la tenda ascolta.

TERESA — (*c.s.*) Voglio rivedervi domani, una volta, una volta sola... è tutto quel che vi chiedo!

Risate. Il pianoforte riprende il motivo parodiato da Teresa. Maria Luisa, smarrita, si allontana dalla tenda. Dietro di lei si avvicinano i due sottufficiali che le avevano sorriso poco prima.

PRIMO SOTTUFFICIALE — (*galante*) Allora, bella signora, se il vostro amico non torna...
SECONDO SOTTUFFICIALE — Possiamo offrirvi qualcosa?...

Maria Luisa si volta, comprendendo infine che stanno parlando a lei. Fissa in volto il sottufficiale il cui sorriso si spegne. Poi fugge verso la porta ed esce sotto la pioggia.

XLI.

Un granaio - Notte

200 - Il reparto comandato da Armando è in riposo in un granaio. Alcuni soldati cantano in un angolo. Armando scrive una lettera a lume di candela. Si alza, spiegazza la lettera e la butta via. Poi raccoglie la lettera, torna a sedersi e ricomincia a scrivere.

XLII.

Il Negozio di Maria Luisa - Giorno

201 - Maria Luisa strappa senza aprirla una lettera consegnatale dal postino. Era una lettera di Armando.

XLIII.

Il Granaio - Piove

202 - Fuori, piove. Sul fondo, Armando scende da cavallo ed entra nel granaio. L'attendente gli va incontro.

L'ATTENDENTE — Per favore, signor tenente, un'altra volta non vi dispiacerebbe di restare all'asciutto?
ARMANDO — Occupati del cavallo, adesso.
L'ATTENDENTE — Perché cavalcate cosí, senza ragione?
ARMANDO — Per distrarmi.

Arriva uno dei cavalleggeri, portando la posta. Armando si alza e si precipita verso di lui. Prende il pacchetto delle lettere e lo sfoglia rapidamente. Per lui non c'è niente.

XLIV.

Pensione degli ufficiali

203 - Sono passati alcuni giorni e sullo specchio della sala da pranzo, un ufficiale scrive il numero tre: adesso si può leggervi: « Mancano tre giorni alle grandi manovre ».

VOCI DIVERSE — **Hanno detto che torneranno domani... Non gli rimangono che due giorni, a la Verne!... Cosa si può fare in due giorni! Eh, gli assenti hanno sempre torto!**

XLV.

Il Negozio di Maria Luisa

204 - Il postino si è fermato vicino al negozio. Maria Luisa rimane sola, con una lettera in mano. Guarda la lettera, indugia, poi strappa la busta senza aprirla. Nasconde i resti della lettera, poi si avvicina a Lucia, che è ferma avanti a una coroncina di nozze. Lucia indica la coroncina.

LUCIA — Per chi è?
MARIA LUISA — La figlia del prefetto.
LUCIA — Alice?... sono in collera con lei... a causa di Felice, voglio dire... del tenente Leroy.
MARIA LUISA — Ah! Alice e Felice?...
LUCIA — No! Ma Felice è amico di Armando. E Alice e Armando... non molto tempo fa... (*si ferma*) Oh! Vi chiedo scusa! (*pausa*) Alice e Armando era prima...
MARIA LUISA — Prima?...
LUCIA — Di Armando e voi!
MARIA LUISA — Ma cosa andate a pensare, Lucia? Armando ed io?
LUCIA — (*ingenua*) Mi pareva...
MARIA LUISA — Era una cosa seria?... Alice e Armando?...
LUCIA — Lui diceva che l'avrebbe sposata...
MARIA LUISA — (*fingendo indifferenza*) Sapete, i giovani ufficiali...
LUCIA — (*ridendo*) Ah, sí, i giovani ufficiali... (*riflette*) Ma anche Felice è un giovane ufficiale!
MARIA LUISA — (*indicando il cappello che Lucia si sta provando*) Questo sembra fatto per voi!
LUCIA — (*rivolta alla coroncina nuziale*) Preferirei questa!
MARIA LUISA — Se dipendesse da me!

Lucia, turbata, giocherella con la coroncina, poi la indica ancora una volta.

LUCIA — Dite, non ve ne ha mai parlato?
MARIA LUISA — Chi?
LUCIA — Armando...
MARIA LUISA — Di sposarmi?
LUCIA — (*scoppiando a ridere*) Oh! No! (*si ferma, costernata per la «gaffe»*) Voglio dire: non avete mai parlato di me e Felice?
MARIA LUISA — Ci siamo visti poco... non ha avuto il tempo...
LUCIA — Pensate che Felice voglia sposarmi?
MARIA LUISA — Non lo so.
LUCIA — Non ci credete?

Maria Luisa non risponde. Pensa a ben altro che a Felice e Lucia...

LUCIA — Neanche voi ci credete! (*in lacrime*) E ha detto che mi amava!
MARIA LUISA — Se dovessimo fidarci di quel che dicono gli uomini!
LUCIA — Ma non sono tutti uguali!
MARIA LUISA — Si pensa sempre così! Felice vi ha detto che non ha mai amato nessuna prima di voi...
LUCIA — Come lo sapete?
MARIA LUISA — Che voi siete colei che aspettava...
LUCIA — Sì, me l'ha detto.
MARIA LUISA — Ha detto: «Vorrei fuggire ma tutto mi spinge verso di voi!».
LUCIA — Questo veramente no!
MARIA LUISA — Ve lo dirà, un giorno o l'altro... ma non dovrete credergli!
LUCIA — Lo so perché parlate così. Armando si è stancato di voi!
MARIA LUISA — Chi vi dice che Felice non si stancherà di voi?
LUCIA — Non è per una scommessa che Felice mi fa la corte!
MARIA LUISA — Credete che ve la faccia per sposarvi?

205 - Felice, tutto sorridente, entra di corsa.

FELICE — Signora, buongiorno! Sapete la novità? Armando è arrivato! E lo aspettavamo domani. E' in caserma! Buongiorno, mia piccola Lucia!
LUCIA — Andatevene!
FELICE — (*sbalordito*) Che ho fatto di male?
LUCIA — Non voglio più vedervi!
FELICE — (*a Maria Luisa*) Che ho fatto di male, signora? Venivo solo a dirvi che Armando...
MARIA LUISA — Aspettate fuori un minuto, signor Leroy, Lucia vi raggiunge subito...

Felice esce e guarderà attraverso la vetrina il resto della scena.

Maria Luisa ha ripreso la sua calma. Lucia è tutta vergognata di quel che è successo. Maria Luisa le si avvicina.

MARIA LUISA — Sono desolata, Lucia.
LUCIA — Anch'io.
MARIA LUISA — Perchè avete parlato di una scommessa?

Lucia si mette a piangere e fugge. Fuori, Felice le si avvicina. Ella fugge di nuovo e...

206 - ... attraversa la strada, seguita da Felice. Una carrozza le passa vicinissima. Felice la raggiunge. Lei gli sfugge. La scena è stata vista da Rodolfo Chartier attraverso la finestra.

RODOLFO — Che succede? Il tenente Leroy insegue la piccola Lucia! Amore, amore, quando ci catturi...

Rodolfo lascia la finestra e...

Garçonnière di Rodolfo

207 - ... raggiunge Gisella Monnet, che è venuta a fargli una visita. Il viso di Gisella Monnet è seminascosto da una spessa veletta. Rodolfo le si siede accanto e l'abbraccia ridendo.

GISELLA — (*alzandosi*) Ricordate le vostre promesse? Se vi avvicinate me ne vado.
RODOLFO — Toglietevi almeno la veletta, che io possa guardarvi!
GISELLA — (*civetta*) Andate a preparare il thè! Non dimenticate che sono venuta solo per prendere il thè. Andate!
RODOLFO — Avete ragione. Prima di tutto il thè!

Gisella vede la fotografia di una donna in cornice, sull'armadio cui si è accostata.

GISELLA — Chi è questa donna sul caminetto?
RODOLFO — (*sulla porta*) Una cuginetta...

Esce. Gisella rimane sola, prende in mano la fotografia e continua a parlare con Rodolfo che è nella stanza vicina.

GISELLA — Ne avete molte, di cuginette?
RODOLFO — Guardate pure senza paura!
GISELLA — Una famiglia numerosa, credo.

Si dirige verso un cassettone aperto e sfoglia le carte sparse.

GISELLA — E pensare che le vostre cuginette potrebbero leggere le mie lettere se fossi stata così imprudente da scrivervi!

208 - Nello stanzino accanto, Rodolfo prepara il thè. E' incantato dalla frase promettente che ha udito.
RODOLFO — Sono molto discreto. Brucio tutte le lettere!

209 - Gisella sta scartabellando nel cassetto aperto.

GISELLA — Eppure sono sicura che se cercassi!...
VOCE DI RODOLFO — Non ho segreti per voi!
GISELLA — Che disordine! Fatture, una citazione! Ah! Una lettera... State tranquillo: è di un uomo. E questo? Che è?

Ha aperto un foglio e lo guarda attentamente.

VOCE DI RODOLFO — Una scoperta interessante?
GISELLA — No... no...

Ma l'attenzione con cui guarda il foglio rivela che mente.

XLVI.

Casa dei Duverger - Notte

210 - Il contratto trovato da Gisella è adesso nelle mani delle sorelle Duverger, che leggono il testo ad alta voce.

LE DUE SORELLE — Oh! Oh! (*parlando non riescono a trattenere il riso*) E' una vergogna! E' ignobile! Inqualificabile! (*rileggendo*) « s'impegna a ottenere i favori »... i favori! « della signora Rivière... battezzata Maria Luisa... » scrivere una cosa simile!

Gisella è seduta di fronte alle due sorelle. Sorride.

GISELLA — Non azzardiamo. Niente prova che il signor la Verne ci sia riuscito.
GIULIETTA — Niente prova il contrario!
GIANNA — (*a Gisella*) Ma come ha fatto, questa cosa infame, a cadere nelle vostre mani?
GISELLA — Per caso...

La porta si apre ed appare Duverger. Ha il cappello in mano, pronto per uscire.

DUVERGER — Vi chiedo scusa. Non voglio disturbarvi... passo soltanto.
GIULIETTA — Esci?
DUVERGER — Vado a prendere aria.
GIULIETTA — Buona passeggiata.
DUVERGER — (*a Gisella*) Buonasera, cara signora.

Esce. Silenzio, poi Giulietta indica a Gisella la porta che si chiude alle spalle di Duverger.

GIULIETTA — Tutte le sere la stessa cosa!
GISELLA — (*sorridendo*) Amore, amore, quando ci catturi...

XLVII.

Da Maria Luisa

211 - Duverger, venendo dalle scale, parla a Maria Luisa che lo precede e si ferma al centro della stanza.

DUVERGER — Maria Luisa, è infantile! Quindici giorni fa io stesso vi ho chiesto di venire a Parigi con me e avete rifiutato!

Raggiunge Maria Luisa che gli volta le spalle, senza rispondere.

DUVERGER — E oggi volete partire, bruscamente, senza motivo...
MARIA LUISA — C'è un motivo.
DUVERGER — Ah! (*una pausa*) Torna lui? (*fa qualche passo. Riflette*) Avrei preferito non farvi domande, ma voi mi ci costringete. Che c'è stato tra voi due?
MARIA LUISA — Nulla... nulla che m'impedisca di sostenere il vostro sguardo.

Si volta e lo guarda in viso.

DUVERGER — Nulla che v'impedisca di diventare mia moglie?
MARIA LUISA — Quando lo vorrete... Ma portatemi via! Partiamo stasera, domani, appena potrete!
DUVERGER — Adesso non possiamo partire più.
MARIA LUISA — Perché?
DUVERGER — Dove avete la testa, Maria Luisa? E il matrimonio?
MARIA LUISA — Quale matrimonio?
DUVERGER — La figlia del prefetto! Lo sapete benissimo... la cerimonia avrà luogo domani.
MARIA LUISA — E con ciò?
DUVERGER — Sono io il testimonio di Alice Gervais... e lo stesso prefetto vi ha invitato al ricevimento. E' importantissimo per voi...
MARIA LUISA — (*stufa*) E va bene, partirò sola!
DUVERGER — No, non si possono ignorare tutte le leggi del vivere in società! Sono persone con cui avremo rapporti in seguito... pensate all'avvenire...

Suona il campanello. Duverger guarda Maria Luisa. Va verso la scala che collega l'appartamento al negozio.

MARIA LUISA — Non aprite!
DUVERGER — Pensate che sia lui?
MARIA LUISA — Non voglio vederlo.
DUVERGER — Non lo vedrete!

Coraggiosamente, scende le scale. Maria Luisa resta sola.

212 - Duverger attraversa il negozio appena illuminato. Apre la porta a vetri che dà sulla strada e si trova di fronte ad Armando.

DUVERGER — Venite a vedere la signora Rivière? Non desidera ricevervi.
ARMANDO — Lo crederò se me lo dirà lei stessa... siete il suo portinaio?
DUVERGER — Sí, signore! e voi non passerete! (*forzando sulle parole*) Avete conquistato il diritto di entrare da lei a qualsiasi ora?
ARMANDO — Io non ho nessun diritto... ma nessuno, neppure lei stessa, può impedirmi di amarla.
DUVERGER — E vi pare che basti? L'amate? Senza egoismo, non è vero? E lei dovrebbe sacrificare tutto per avere l'onore di diventare l'amante di un ufficiale di cavalleria?
ARMANDO — Preferite che sacrifichi tutto al vostro egoismo?
DUVERGER — Il mio egoismo va fino al punto di cercare di farla felice. Sto per sposarla.

Armando non sa che rispondere. Sembra aver perso la sua abituale arroganza. Lancia un'ultima occhiata a Duverger e se ne va nel momento in cui...

213 - ... Maria Luisa scende rapidamente le scale. Si ferma e vede...

214 - ... il negozio, ove Duverger è solo. Maria Luisa avanza verso di lui. Egli chiude la porta che dà sulla strada.
DUVERGER — Non avete piú nulla da temere, Maria Luisa.

Una strada

215 - Armando, passando per un vicoletto, vede un soldato e una ragazza abbracciati nell'ombra d'un portone. Vedendo Armando, il soldato sussulta. E' l'attendente.

L'ATTENDENTE — (*salutando*) Buonasera, signor tenente!
ARMANDO — Non perdi tempo, tu! Appena arrivato...
L'ATTENDENTE — Oh, signor tenente. Ma lei mi sta aspettando da due settimane!
ARMANDO — Ha del coraggio!
L'ATTENDENTE — Piú di quanto pensiate, signor tenente. Abbiamo deciso di sposarci.
ARMANDO — Ah!... sei davvero un semplice!... non potevi trovare un altro sistema?

Ricomincia a camminare, lasciando i due innamorati perplessi.

XLVIII.

Un caffè - La sera stessa

216 - Armando e Felice sono soli in una saletta del caffè. Nella sala accanto, altri ufficiali giocano a bigliardo.

FELICE — (*tristissimo*) Sì, Lucia! Non mi dava più retta. Mi fuggiva come se... E poi, d'un colpo, voleva buttarsi sotto una carrozza di passaggio. Se non fossi stato là...
ARMANDO — (*borbottando*) Ma tu eri là!
FELICE — Io l'amo, mi capisci?
ARMANDO — Allora, non hai trovato di meglio che chiederle di sposarti. Che minchione!

Passeggia in lungo e in largo, furioso. Ha l'aria di chi ha bevuto troppo.

FELICE — Appunto. Vedrò suo padre domani!
ARMANDO — Ma che avete tutti con questo matrimonio! E' un'epidemia!
FELICE — Non siamo tutti come te! Tu non hai cuore!

Anche lui è irritato. Non capisce certo perché Armando accolga in tal modo la notizia del suo fidanzamento.

ARMANDO — Non ti pare di sentirli? « Chi sposa il tenente Leroy, futuro generale? »... lo sapete benissimo, la figlia del fotografo... »!
FELICE — Non glielo farò dire due volte!
ARMANDO — Mi pareva che tu volessi solo.. divertirti!
FELICE — E' una bambina!
ARMANDO — Ma che vuoi saperne, tu!
FELICE — Adesso stai parlando troppo!
ARMANDO — (*avvicinandosi*) Ho intenzione di proseguire!

Pallido di collera, Felice si avvicina ad Armando.

FELICE — La figlia del fotografo val di più di una mantenuta!
ARMANDO — Di chi parli?
FELICE — Dell'amante di Duverger.
ARMANDO — Te ne pentirai.

Alza la mano per colpirlo.

217 - Gli ufficiali che giocano a bigliardo nella sala accanto sentono il rumore della disputa.

PRIMO UFFICIALE — Sentite, ma fanno sul serio?
SECONDO UFFICIAL — Che succede?
PRIMO UFFICIALE — Sono Leroy e la Verne!
SECONDO UFFICIALE — Bisogna separarli!

Si precipitano...

218 - ... nella saletta, ove Felice e Armando sono ancora faccia a faccia. Il collo della giubba di Armando è strappato.

FELICE — (*gridando*) Signori, venite qui. Voi sarete i miei padrini.
UN UFFICIALE — Ragiona, Leroy!
FELICE — Ci batteremo!
ARMANDO — (*con disprezzo*) Come se «io» potessi battermi con te!

Esce. Felice vorrebbe seguirlo. I camerati glielo impediscono.

219 - Armando va fino al bigliardo, vicino a cui sta il cameriere.

ARMANDO — Dammi da bere!

Due tenenti hanno accompagnato Armando. Tentano di convincerlo alla ragione.

TERZO UFFICIALE — Non bere. Senti...
QUARTO UFFICIALE — Tu che sei sempre così calmo...
ARMANDO — Questa sera non sono calmo, ecco tutto!
TERZO UFFICIALE — Bene, bisogna calmarsi!
QUARTO UFFICIALE — E troncare questa faccenda sul nascere.
TERZO UFFICIALE — Felice è il tuo migliore amico.
QUARTO UFFICIALE — Chi ha alzato le mani per primo?
ARMANDO — Io.
TERZO UFFICIALE — Devi scusarti, vecchio mio.

220 - Nella saletta dove ha avuto luogo la disputa, Felice, trattenuto dai due ufficiali rimasti vicino a lui, continua a gridare.

FELICE — Domattina all'alba. Diteglielo, con pistola d'ordinanza!
PRIMO UFFICIALE — Ma no!
SECONDO UFFICIALE —Adesso tutto si sistemerà.
FELICE — Non voglio sistemare niente!
PRIMO UFFICIALE — E se ti chiede scusa?
SECONDO UFFICIALE — Andiamolo a cercare!

Vanno verso la porta di comunicazione tra le due sale. Armando sta entrando, sottobraccio ai due amici. Ha riacquistato la calma.

ARMANDO — Senti, Felice, ci siamo comportati come bambini.
FELICE — Tutti e due?
ARMANDO — Non ho litigato da solo!
FELICE — Se non hai altro da dire, puoi andartene.
ARMANDO — Bene, se la prendi così!

Fa per andarsene. Gli ufficiali di Felice lo trattengono.

PRIMO UFFICIALE — Queste non sono scuse.
ARMANDO — (*di nuovo furioso*) Non mi metto certo in ginocchio!

Scorge il cameriere che guarda la scena.

ARMANDO — Ti ho chiesto da bere!
SECONDO UFFICIALE — Allora, la Verne. Fai queste scuse regolarmente!

221 - Il cameriere arriva vicino alla cassiera del caffè, che non si è persa una parola della scena precedente.

IL CAMERIERE — Un bicchierino, uno! (*a bassa voce, alla cassiera*) Avete sentito? Sono il signor Leroy e il signor La Verne!
CASSIERA — (*c.s.*) Ma il duello tra ufficiali è proibito.
CAMERIERE — (*c.s.*) Se vorranno battersi, non andranno certo a chiedere il permesso!

222 - Armando è di fronte a Felice, che non si è mosso. Dietro Armando uno dei padrini di Felice detta a mezza voce le parole che Armando ripete.

ARMANDO — (*gentile ma freddissimo*) Signore, ho l'onore di presentarvi le mie più sincere scuse...
IL PADRINO — (*bisbigliando*) Riconosco i miei torti...
ARMANDO — (*ripetendo*) Riconosco... (*a mala pena*) ...i miei torti...

Felice prende la parola per dettare lui stesso le parole che Armando deve ripetere.

FELICE — « E vi domando umilmente scusa ».
ARMANDO — Vi domando scusa.
IL PADRINO — « Umilmente » scusa.
ARMANDO — Non discutiamo per una parola!
IL PADRINO — Se il signor Leroy tiene a questa parola!
ARMANDO — Ammetterete che è un testardo! (*ricomincia*) Riconosco i miei torti e vi domando... (*si ferma ed esplode*) Macché, non ti domando proprio nulla! Vai a farti benedire! Se vuoi batterti a duello, sono quel che fa per te!

Rivolge la sua rabbia verso i testimoni, sfidandoli con lo sguardo.

ARMANDO — Un duello, dieci duelli, per me sono la stessa cosa! Rischio i galloni! Approfittate, signori, le iscrizioni sono aperte! Chi è il primo? A domani!

Armando esce e incontra nella sala del bigliardo...

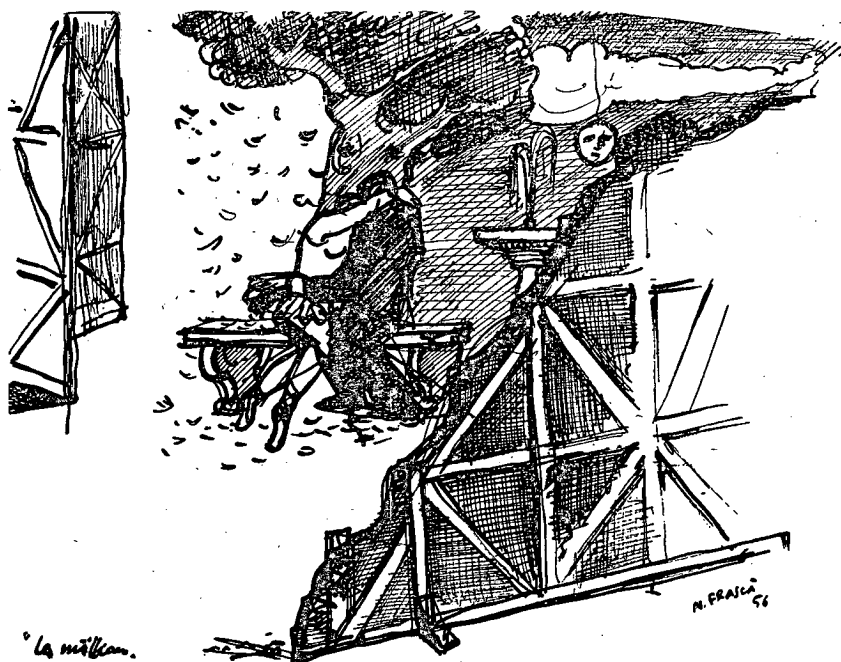
223 - ...il cameriere che porta il bicchierino. Armando

prende il liquore. Uno dei suoi padrini esce dalla sala e cerca di trattenerlo.

L'UFFICIALE — Ma insomma, la Verne?... Che è successo... sei diventato pazzo?

Armando, che ha finito di bere, posa il bicchiere sul bigliardo.

ARMANDO — E' possibilissimo!

Esce.

IL.

Al « Paniere fiorito » - La stessa sera

224 - « Fior-di-rosa » sta ricucendo il colletto della giacca di Armando. Altre ragazze divertendosi sorvegliano il suo lavoro. Il pianino meccanico suona una marcetta.

UNA RAGAZZA — A quest'ora non avrebbe mica potuto trovare un sarto!
UN'ALTRA — Rammendi perfetti! Aperto tutta la notte!

225 - « Fior-di-rosa » siede vicino ad Armando. Gli mostra il colletto riparato.

FIOR DI ROSA — Ecco qua! Non è certo un lavoro perfetto. Ma per tornare a casa va bene... (*Armando vorrebbe bere. Ella glielo impedisce*) Su, avete bevuto abbastanza!
ARMANDO — E io che contavo in giorni... Son tornato anche troppo presto!
FIOR DI ROSA — Perchè? Siamo tutti contenti di rivedervi!

Egli la guarda e sorride triste.

ARMANDO — Solo tu, lo sei.
FIOR DI ROSA — E' un dispiacere grosso? (*Armando per tutta risposta comincia a fischiare l'arietta suonata dalla pianola. China il capo come per dire: « sí »*) E' bella? (*Armando c.s.*) E vi ama? (*Gesto evasivo di Armando. Non sa più che dire*) E' sposata?

Armando fa cenno di no, poi, indifferente:

ARMANDO — Sta per sposarsi.
FIOR DI ROSA — (*stupita*) Oh!... (*Armando ricomincia a fischiare, ma non risponde. Fior-di-rosa insiste*) E non con voi? (*Fior-di-rosa non capisce come quel bell'ufficiale possa essere infelice*) Perché no?...

Armando continua a fischiare, ma meno forte, come distratto da un pensiero improvviso. Alza le spalle con un sorriso incredulo guardando Fior-di-rosa, poi smette piano piano di fischiare.

226 - Armando si alza scostandosi da Fior-di-rosa. Prende il cappello.

FIOR DI ROSA — Ve ne andate?

Fior-di-rosa si alza e l'accompagna. Arrivano fino alla porta aperta sulla strada.

FIOR DI ROSA — Non vi vedrò più?
ARMANDO — Forse tornerò... (*le carezza una guancia, si allontana e torna da lei*) ... quando avrò bisogno di un consiglio.

L.

Salotto dei Duverger - La stessa notte

227 - Giulietta Duverger è seduta sul divano. La sorella, in piedi, legge dietro di lei il contratto. Di fronte a loro, Duverger.

GIULIETTA — (*leggendo*) ...firmato Armando de la Verne... hanno firmato come testimoni: « Fior-di-rosa »...
GIANNA — ... Cipollina...
GIULIETTA — Niní la rossa...
GIANNA — (*a Duverger*) La tua fidanzata è in buona compagnia!
GIULIETTA — Tieni, puoi leggere da te, se non ci credi!

Duverger prende il contratto e gli dà un'occhiata.

DUVERGER — E che cosa prova?
GIULIETTA — Oh! Niente! Niente!
DUVERGER — Un qualsiasi farabutto può scrivere una simile porcheria sul conto della più onesta donna del mondo!
GIULIETTA — Non lo scriverebbe certo di noi!
GIANNA — Ma, mio caro, stai per diventare la burletta di tutta la città!
GIULIETTA — Perché non mostri questo foglio alla tua bella, per vedere che faccia farà?
DUVERGER — E' inutile.
GIANNA — Non hai il coraggio?
DUVERGER — Io so che quel miserabile non ha vinto la scommessa!
LE DUE SORELLE — (*ridendo*) Lo sa lui!
GIANNA — Credi davvero che lei ti direbbe il contrario?

Duverger è assalito da un'ira improvvisa. Getta via il contratto, afferra il piano del tavolino e lo solleva con gesto minaccioso.

DUVERGER — Zitte voi! Basta!

Le due sorelle rimangono terrorizzate. Si apre la porta. Melania, che, di certo, stava ad origliare, entra e prende il mobile dalle mani di Duverger. Questi ritrova il suo sangue freddo. Raccoglie il foglio ed esce.

Strada avanti al negozio di Maria Luisa

228 - La strada è deserta. Armando cammina automaticamente verso il negozio di Maria Luisa. Ha il passo sbilenco, il viso contratto. Appoggia la fronte contro la vetrina, come se volesse con lo sguardo percepire le ombre.

229 - Nel fondo del negozio, la figura di Maria Luisa si alza. Ella avanza verso la porta. Armando la vede. Si incontrano proprio vicino alla porta, che Maria Luisa apre. Un debole riflesso d'una luce lontana rischiara i loro volti.

MARIA LUISA — Sapevo che sareste tornato.
ARMANDO — Io non ne ero sicuro.
MARIA LUISA — Vi aspettavo.
ARMANDO — Per parteciparmi la vostra felicità?
MARIA LUISA — Per chiedervi di dimenticarmi.
ARMANDO — Tutta la sera ho cercato, ho cercato... (*sorride*) E mi ritrovo avanti alla vostra porta.
MARIA LUISA — Dobbiamo finirla, Armando.
ARMANDO — Ma è tutto già finito! Sto per ripartire. Le grandi manovre! E quando tornerò...
MARIA LUISA — ... non vi ricorderete più di me!
ARMANDO — ... sarete maritata.
MARIA LUISA — Sì.
ARMANDO — A uno che non amate.
MARIA LUISA — Ma lui mi ama!
ARMANDO — E io? Da otto giorni aspetto che tu risponda alle mie lettere... appena arrivo, corro da te... ma qual'è il tuo gioco?... di che mi vuoi punire?... Cosa puoi rimproverarmi?
MARIA LUISA — Nulla. Ma se vi stessi ancora ad ascoltare, sarei perduta. Ho paura di voi.
ARMANDO — Lo sai che ti amo!
MARIA LUISA — (*dolcemente*) Sì... come al solito. Finché ci riuscirete, Per alcune settimane. Per alcuni giorni...
ARMANDO — Per tutta la vita!
MARIA LUISA — (*con dolce rimprovero*) Armando! A quante donne avete promesso la stessa cosa?
ARMANDO — (*sincero*) Non ricordo di averlo mai detto!
MARIA LUISA — Tutte coloro che ve l'hanno sentito dire se ne ricordano.
ARMANDO — Ma con te sono sincero!
MARIA LUISA — Anche questo l'avete detto!

230 - S'interrompono. Una coppia passa dietro di loro. Maria Luisa si nasconde dietro la porta. Armando si scosta da lei. La coppia si volta verso di loro ma continua la passeggiata. Armando torna vicino a Maria Luisa.

ARMANDO — Ma allora, che devo fare?
MARIA LUISA — Andatevene. E, ve ne prego, non cercate di rivedermi!

Senza rispondere, Armando si allontana bruscamente. Ella rimane vicino alla porta. Armando si ferma, poi torna sui suoi passi, ancora una volta verso di lei.

ARMANDO — E se vi chiedessi...

Si ferma, non osando continuare. Poi, mentre Maria Luisa lo guarda fissamente, prosegue...

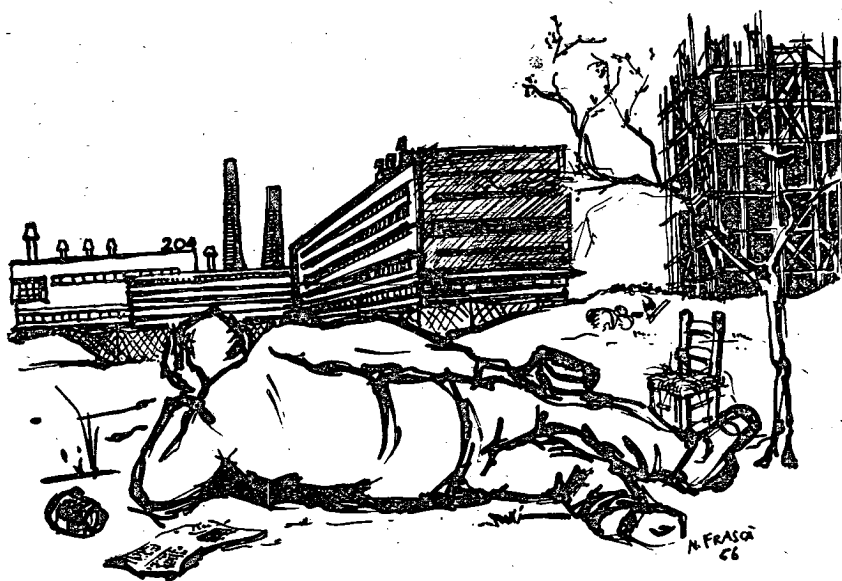
ARMANDO — ... se vi chiedessi... di diventare mia moglie?

Una pausa. Poi Maria Luisa sorride debolmente.

MARIA LUISA — Armando, tornate in voi. Non sapete piú quel che dite.

Armando si separa da Maria Luisa. Ella chiude piano la porta. Quando Armando è scomparso, passano due soldati un po' ubbriachi. Vanno nella stessa direzione di Armando. Poi, scoppiano a ridere e si allontanano cantando una canzone in cui, forse, si parla d'amore.

a nous la liberté.

LI.

Una strada di campagna - E' l'alba

231 - Attraverso un cespuglio si vede avanzare un carretto trainato da un cavallo al piccolo trotto. E' il padrone della pensione degli ufficiali che conduce il carretto nel quale si trova anche Matilde. Dietro di loro, una barriera di legumi e ortaggi. Matilde guarda verso il cespuglio. Il padrone ferma bruscamente il cavallo. Tutti e due vedono...

232 - ... attraverso il cespuglio l'immagine classica di un duello alla pistola. Due combattenti in borghese, giubba abbottonata fino al collo. si allontanano in direzioni opposte. Uno dei combattenti avanza verso il cespuglio. Si riconosce...

233 - ... Felice che arriva al posto designato e si gira. Lontano l'altro combattente si ferma di fronte a lui. Felice alza il braccio e tira. In fondo, Armando, che non si è mosso, mira a sua volta...

234 - ... ma abbassa l'arma e tira verso il suolo.

235 - Felice esita, ma tira ancora una volta in direzione di Armando

236 - Armando sorride e tira in aria.

237 - Felice, furioso per il disprezzo che Armando gli dimostra, alza la pistola e...

238 - ... tira per la terza volta. Lontano si vede Armando vacillare e cadere. Il braccio di Felice si abbassa.

239 - Felice, terrorizzato, fa alcuni passi. Poi si mette a correre.

FELICE — Armando, Armando!

Ansimando arriva vicino al gruppo dei testimoni che s'è fermato attorno al posto dove Armando è caduto. Felice, soffocato, si ferma, incapace di credere ai propri occhi.

240 - Perché Armando è in piedi, nel gruppo, e sta parlando con calma ai testimoni.

ARMANDO — Signori, vogliate scrivere a verbale che il signor de la Verne, essendo riuscito a sfuggire per tre volte al fuoco dell'avversario, accetta di chiedergli « umilmente » scusa.

La fine della frase è stata detta con un'aria insolente che trasforma...

241 - ... l'angoscia di Felice in rabbia.

FELICE — Buffone! Non ti vergogni?

Avanza verso Armando.

ARMANDO — Perché mi rimproveri? Hai avuto il tuo duello! Credi di avermi ucciso e ti metti a strillare. Sono vivo e non sei contento. Bisogna che tu sappia quel che vuoi!

Gli tende la mano, ma Felice gli volta le spalle. Armando lo segue.

LII.

Pensione degli ufficiali

242 - Il proprietario e Matilde sono rientrati alla pensione. Sulla tavola sono i panieri delle provviste. Matilde è seduta, singhiozza per l'emozione. Yvonne le ha portato un bicchierino per rinfrancarla. Il postino è interessatissimo alla conversazione.

MATILDE — (*piangendo*) ... E uno di loro ha tirato tre volte. E la terza pallottola...
IL PADRONE — ... Ha colpito l'altro!
MATILDE — Ah, Dio mio!
YVONNE — Chi era l'altro?
IL PADRONE — Non si sa.
IL POSTINO — Se è morto leggeremo il suo nome sul giornale.

Il postino si dirige verso la porta. Il padrone si rivolge a Matilde.

IL PADRONE — Eppure io son sicuro di aver riconosciuto il signor della Verne e il signor Leroy...

Casa di Armando e Felice

243 - Felice sale rapidamente le scale e si dirige verso la sua stanza. Armando lo segue. Felice è sempre di cattivo umore.

ARMANDO — Ascoltami! Non avresti voluto che ti uccidessi!
FELICE — Potevi essere così gentile da tirare almeno una volta su di me!
ARMANDO — Ma io non ti avrei mancato!
FELICE — Sarebbe stato meglio!

Entra nella sua stanza. Armando si dirige verso la propria. Felice chiude la porta...

234 - ... della sua camera e si toglie la giacca, borbottando.

FELICE — Fare il morto! Idiota! Rendermi ridicolo avanti a tutti!

Questo pensiero lo esaspera. Apre la porta che lo separa da...

245 - ... la stanza di Armando, dove entra.

FELICE — Che si penserà di me, adesso? Tre colpi a vuoto! Tutti si prenderanno gioco di me...

ARMANDO — (*conciliante*) Ma nessuno lo saprà, vecchio mio!

Felice si dirige verso la sua stanza ma poi torna indietro.

FELICE — Quel che hai detto ieri sulla mia fidanzata, lo pensavi davvero?

ARMANDO — Ma no! Non m'importava quel che dicevo... ero un po' nervoso!

Avanti a questa confessione, Felice si calma. Interroga l'amico con lo sguardo.

FELICE — Maria Luisa?

ARMANDO — Sì.

FELICE — Comincia a diventare una cosa seria, allora?

ARMANDO — Oh, non comincia affatto. E' finita...

LIII.

Sala del bigliardo - Al caffè

246 - Il postino che stava alla pensione degli ufficiali è adesso vicino alla cassiera del caffè. C'è anche il garzone. Un giovane pasticciere li ascolta.

IL GARZONE — Erano di certo il signor de la Verne e il signor Leroy...
LA CASSIERA — Ieri avevano litigato...

Il giovane pasticciere interviene, avido di dettagli.

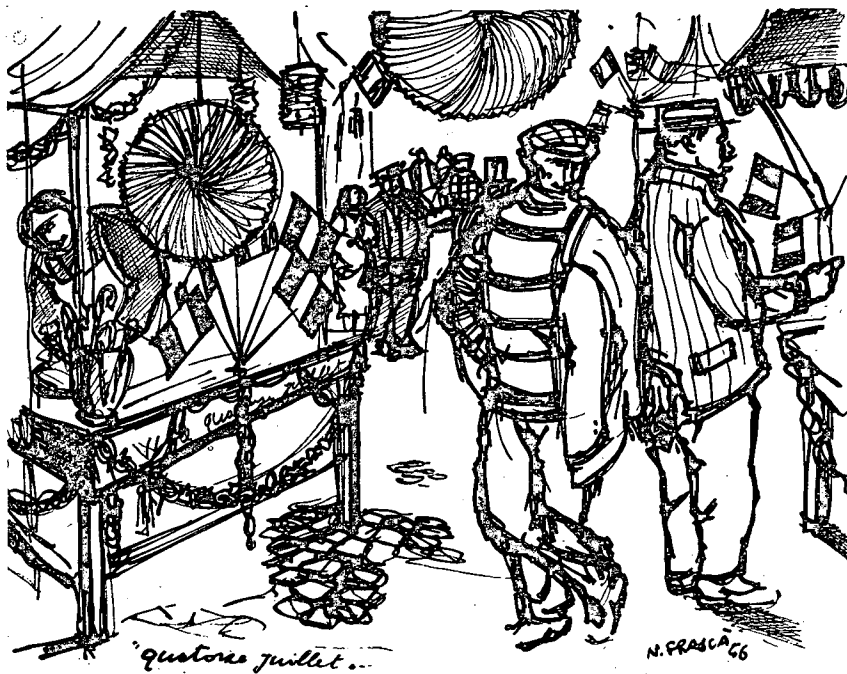
IL PASTICCIERE — E uno dei due è morto?
IL POSTINO — Così dicono!
IL GARZONE — (*al giovane pasticciere*) Andiamo, fila, tu! E cerca di star zitto!

Il ragazzo si allontana, cacciato dal garzone a colpi di strofinaccio e...

LIV.

Salone della Prefettura

247 - ... un minuto dopo lo ritroviamo vicino alla tavola apparecchiata per il pranzo nuziale. Camerieri in maniche di camicia stanno preparando coperti e bicchieri. Una cameriera (Sofia) piagnucola.

SOFIA — Dio, Dio! Che storia!
UN CAMERIERE — Comunque gli ufficiali sono fatti per battersi!
SOFIA — Proprio il giorno del matrimonio della signorina!
IL PASTICCIERE — Però attenzione, non bisogna parlarne!
SOFIA — Oh, no! Non bisogna parlarne, specie alla signorina! (*Sofia esce, sempre piagnucolando*) Ah! Mio Dio! Mio Dio!

LV.

Un salotto in Prefettura

248 - Una sarta si aggira attorno ad Alice che, vestita da sposa, è in piedi al centro della stanza. Maria Luisa le sta vicina, acconciandole la coroncina di velo. La moglie del prefetto passa rapidamente, tutta indaffarata per la cerimonia.

LA MOGLIE DEL PREFETTO — Avete finito, finalmente?
MARIA LUISA — Subito, signora.
LA MOGLIE DEL PREFETTO — Bisogna muoversi tra due minuti.

Un vecchio maggiordòmo (Arturo), attraversa il salotto ed esce nel vestibolo. Qui lo raggiunge Sofia.

ARTURO — (*a bassa voce*) Ma si può sapere chi dei due è morto?
SOFIA — Non si sa. Sembra il signor de la Verne.
ARTURO — Purché nessuno ne parli alla signorina!
SOFIA — Proprio il giorno del matrimonio!

Arturo si volta e vede Alice, condotta via velocemente dalla sàrta. Maria Luisa rimane sola. Arturo le si avvicina.

ARTURO — (*confidenziale*) Non avete detto niente alla signorina, vero?
MARIA LUISA — Di che?
ARTURO — Del duello. (*capisce che Maria Luisa non sa nulla*) Ah, non lo sapete? Beh, non dite niente lo stesso!
MARIA LUISA — Di che parlate?
ARTURO — Stamani due ufficiali si sono battuti.
MARIA LUISA — Chi?
ARTURO — Il signor Leroy e il signor La Verne... pare ci sia stata una disgrazia... allora, voi capite, se lo sapesse la signorina!

E' interrotto da...

249 - ... il prefetto e Duverger, che sulla porta del vestibolo, fanno i complimenti.

IL PREFETTO — Vi prego, signor Duverger.
DUVERGER — Niente affatto, signor prefetto.
IL PREFETTO — Ma voi siete il testimone della sposa.
DUVERGER — (*gentile*) Obbedisco al rappresentante del potere!

Entrano tutti e due. Sullo sfondo, Arturo ha lasciato Maria Luisa. Duverger e il prefetto si avanzano verso di lei. Alice torna seguìta dai paggetti che le reggono lo strascico. La moglie del prefetto la segue.

IL PREFETTO — (*a Maria Luisa*) I miei omaggi, cara signora...

LVI.

La Chiesa

250 - Alcuni istanti piú tardi, nel pieno della Messa nuziale, Maria Luisa, sconvolta, vede passare avanti a sé un ufficiale in alta uniforme...

251 - ... è Felice, che viene a sedersi accanto a Lucia.

252 - Maria Luisa si volta verso l'altare. S'inginocchia e nasconde il viso tra le mani.

LVII.

Stesso posto

253 - Siamo adesso alla fine della cerimonia. La maggior parte dei presenti si sono alzati e se ne vanno. Maria Luisa è rimasta inginocchiata, la testa nelle mani. Duverger le tocca con discrezione la spalla. Ella si alza e si allontana, sconvolta.

LVIII.

Atrio della Chiesa

254 - Mentre la folla degli invitati attende l'uscita degli sposi, Maria Luisa passa senza guardare alcuno. Le campane suonano.

LIX.

Una strada

255 - Nella strada, Maria Luisa cammina come imbambolata. La gente si volta vedendola passare in quello stato. Le campane della chiesa continuano a suonare.

LX.

Pianerottolo avanti alla stanza di Armando

256 - Maria Luisa è giunta a casa di Armando. Avanza nel pianerottolo ove si allineano tante porte uguali.

MARIA LUISA — (*a mezza voce*) Armando! Armando!

Si ferma avanti a una porta, esita, poi continua ad avanzare. Dietro di lei si apre una porta. Appare Armando. Maria Luisa si volta. Restano immobili, l'uno di fronte all'altra. Maria Luisa, lentamente, torna verso la scala. Quando è vicino ad Armando, egli fa un passo verso di lei sbarrandole il passo. Ella si ferma e, quasi venendo meno, si getta nelle braccia di lui. Le campane della chiesa suonano sempre.

LXI.

Pensione degli ufficiali

257 - La bottiglia vestita da donna è sempre sotto lo specchio, su cui adesso si legge: « Mancano zero giorni alle grandi manovre ». Yvonne canticchia l'aria di valzer già nota, ammirandosi allegramente allo specchio.

LXII.

Il salone della Prefettura

258 - La tavola del pranzo nuziale è sparecchiata. Sedie, tovaglioli, tutto è in disordine. Sul fondo, nel salone, le coppie ballano. E' il classico ricevimento che segue il pranzo. Dalla porta del fondo appare la sposa, seguita a breve distanza dalla madre. Madre e figlia si abbracciano e si separano. Alice sta per uscir di campo. Il marito, venendo anche lui dal salone, la richiama. Nuovi abbracci e ammonimenti discreti allo sposo novello. Il prefetto torna verso il salone. Appaiono le due sorelle Duverger e Gisella; passano vicino a Duverger, solo, vicino a una finestra. Vistosi guardato, si allontana.

Una signora, che ha in testa un grande cappello con un nodo giallo, incrocia la colonnella che porta un cappello identico. Saluti imbarazzati. Poi, ancora, le due donne si spiano con la coda dell'occhio.

LXIII.

Studio di Duverger

259 - Alcune ore dopo, Duverger è seduto vicino al tavolo di lavoro. Apre un cassetto e ne tira fuori un foglio di carta piegato. Sta per strapparlo... ma ci ripensa. Prende un fiammifero e fa per bruciarlo. Si sente la voce di Giulietta Duverger: « Vittorio! ». Duverger spegne il fiammifero e nasconde il foglio in tasca. Entra Giulietta, ancora con l'abito della festa. La sorella la segue.

GIULIETTA — Non ti pare che avresti potuto rimanere fino alla fine del ricevimento? Dov'eri andato?
DUVERGER — Ero quí.
GIULIETTA — Tutto il pomeriggio?
DUVERGER — (*seccato*) Sí, tutto il pomeriggio, se ci tieni a saperlo!
GIULIETTA — Bene, bene... ceni con noi?
DUVERGER — Non so quel che faccio!
GIANNINA — Meno male che lo riconosci!
DUVERGER — Arrivederci.
GIANNINA — Esci?

Le due sorelle si mettono a ridere guardando il fratello che esce senza rispondere.

LXIV.

Negozio di Maria Luisa - La sera

260 - La signora col grande cappello giallo, che abbiamo visto durante la festa nuziale, è nel negozio. Maria Luisa le si avvicina. E' sera. In strada hanno acceso le lampade.

MARIA LUISA — Volete che cambiamo il colore del nastro?
LA SIGNORA — Se ci mettessimo qualche fiore, piuttosto? (*ci ripensa*) Oh, fiori? No, l'autunno è vicino. Della frutta, forse?
MARIA LUISA — Frutta, se volete...

La signora si volta vedendo entrare Duverger.

LA SIGNORA — Oh, signor Duverger, è stato un bel matrimonio, vero? (*a Maria Luisa*) Però credo che la frutta... quando verrà l'inverno... forse dei fiori... ci penserò!

La signora esce. Duverger va incontro a Maria Luisa.

DUVERGER — Vi hanno detto che ero già venuto?
MARIA LUISA — Si, lo so.
DUVERGER — Ve ne siete andata dalla chiesa senza dire nulla.

Maria Luisa non risponde e si allontana da lui.

DUVERGER — Avevate sentito parlare di un duello?
MARIA LUISA — Sì.

Maria Luisa va verso le scale. Duverger la segue. Ella nasconde il viso nelle mani.

DUVERGER — Non c'è stato duello. Era ancora una buffonata del signor de la Verne, senza dubbio! Ed è per lui che piangete?
MARIA LUISA — Per voi (*lo guarda*). Eravate il mio solo amico e vi ho perduto!
DUVERGER — (*dolcemente*) No, non mi perderete! Posso ancora proteggervi contro voi stessa!
MARIA LUISA — E' troppo tardi!

Si stacca di nuovo da lui. La confessione fatta ha spento in lei ogni coraggio.

DUVERGER — L'amavate dunque tanto?

Maria Luisa abbassa in segno di « sì » la testa.

DUVERGER — E credete che lui vi ami?

Maria Luisa solleva la testa, per fare un altro cenno, ancor più vigorosamente affermativo.

DUVERGER — Allora non ho più il diritto di tacere. Dovete sapere a chi avete sacrificato la nostra felicità.
MARIA LUISA — Andatevene, vi prego.

DUVERGER — Me ne andrò. E non mi rivedrete più. Non vi rimprovero niente. Sono stato troppo debole, ho troppo esitato, troppo atteso... Ma adesso la peggiore debolezza sarebbe conservare il silenzio.
MARIA LUISA — Dite quel che volete, ma finiamola!
DUVERGER — Il signor de la Verne non vi ha mai amata...
MARIA LUISA — Se vi rallegra pensarlo!
DUVERGER — Voleva vincere una scommessa.
MARIA LUISA — Non è vero!
DUVERGER — Un pranzo con gli amici! Ecco la posta della scommessa che aveva voi per oggetto!

Maria Luisa indietreggia avanti a Duverger come se tentasse sfuggire alla sventura che le si avvicina. Egli la segue.

DUVERGER — E tutta la città lo ripeterà tra poco! (*a memoria*) «La vigilia della partenza per le grandi manovre...»... Stasera stessa il vostro nome farà il giro d'una tavolata, nel corso d'un pranzo di giovinastri!
MARIA LUISA — Mentite! siete come tutti quelli che vi circondano. Non sapete che inventare per...
DUVERGER — Vi serve una prova? leggete...

Tira fuori di tasca il foglio della scommessa e lo mette sotto gli occhi di Maria Luisa.

261 - La signora dal cappello giallo è tornata sui suoi passi. L'accompagna Gisella Monnet. Tutt'e due, attraverso la porta, hanno capito che sta succedendo qualcosa d'interessante. La signora dal cappello giallo si avanza nel negozio.

LA SIGNORA — Signora Rivière! (*Maria Luisa non la guarda*). Scusatemi, ho riflettuto... non sono sicura che i fiori al posto del nastro... Oh, ma forse siete occupata... volete che torni un altro giorno?

Maria Luisa non risponde. Duverger va verso la porta.

DUVERGER — Sì, signora.
LA SIGNORA — (*sorpresa*) Signor Duverger, prego?
DUVERGER — Tornate un altro giorno. (*gridando*) Tornate un altro giorno! E anche voi, signora Monnet! Quel che succede qui non vi riguarda!
GISELLA — (*soffocata dalla rabbia*) Signore, il vostro comportamento... mio marito, quando lo saprà...
DUVERGER — Ci sono ben altre cose che vostro marito dovrebbe sapere e che lo interesserebbero molto di più!

Le due donne terrorizzate fuggono. Duverger torna verso Maria Luisa che tiene ancora il foglio di carta aperto tra le mani.

DUVERGER — Maria Luisa, perdonatemi!

Ella non risponde. Duverger, lentamente, si avvia verso la porta.

LXV.

Ufficio del Colonnello - La sera stessa

262 - Armando e Felice sull'attenti avanti al colonnello che misura a grandi passi l'ufficio.

IL COLONNELLO — Vi siete battuti, si o no?
FELICE — Si, signor colonnello.
ARMANDO — No, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Insomma, buon Dio, siete o no scesi sul terreno?
FELICE — Si, signor colonnello.
ARMANDO — Si, signor colonnello.
IL COLONNELLO — Allora, uno di voi mentisce.
FELICE e ARMANDO — (*insieme*) No, signor colonnello.
IL COLONNELLO — (*gridando*) Basta! (*a Felice*) Lasciateci, Leroy!

Felice esce. Il colonnello riflette, poi, rivolto ad Armando:

IL COLONNELLO — La Verne, siete appena tornato in città che scoppia un altro scandalo. Tornate a casa e tenetevi agli arresti! Non uscirete che domattina, all'ora della partenza.

La moglie del colonnello fa capolino dalla porta che dà sul salotto.

LA COLONNELLA — Oliviero!

Il colonnello va verso la porta del salone per rispondere alla moglie.

ARMANDO — Mà, signor colonnello, permettetemi di dirvi che stasera...
IL COLONNELLO — Stasera rimarrete a casa! E sono ancora troppo buono!

Esce e raggiunge...

263 - ... sua moglie, che dall'altra parte della porta sorride maliziosamente.

IL COLONNELLO — (*a bassa voce*) Perché mi disturbate?
LA COLONNELLA — (*c.s.*) Avete torto ad accanirvi contro il tenente la Verne.
IL COLONNELLO — Sono fatti miei.
LA COLONNELLA — Anche miei. Sapete che si dirà? Che siete geloso di lui.
IL COLONNELLO — Geloso? Perché?
LA COLONNELLA — Non fate l'ingenuo! Siete stato visto al caffè-concerto!
IL COLONNELLO — (*sulla difensiva*) E con questo?

LA COLONNELLA — ... con quella canzonettista!
IL COLONELLO — Oh! Ma fammi il piacere!

Lascia bruscamente la moglie e, dignitosissimo, torna...

264 - ... nel suo ufficio. Temendo che Armando abbia sentito, cambia tono e rivolto alla porta del salotto:

IL COLONNELLO — Scusatemi, mia buona amica, ho da fare.

Chiude la porta e torna verso Armando che è sempre sull'attenti.

IL COLONNELLO — La Verne, ho deciso di essere indulgente ancora per l'ultima volta. Vi tolgo gli arresti.
ARMANDO — Vi ringrazio, signor colonnello!
IL COLONNELLO — Che avete di così importante da fare, stasera?
ARMANDO — Oh, nulla, un pranzo. (*e, per rassicurarlo, aggiunge*) Un pranzo tra uomini...

LXVI.

Pensione degli ufficiali - La stessa sera

265 - Siamo alla fine del pranzo. I presenti sono gli stessi davanti ai quali, un mese prima, Armando ha accettato la scommessa: Rodolfo e i suoi amici, Armando, Felice e gli altri ufficiali. Uno di questi ultimi suona rumorosamente il pianoforte. Il padrone della pensione appare portando lo champagne.

Armando si alza. Si fa un relativo silenzio. Tutti si voltano verso di lui.

VOCI DIVERSE — Silenzio!... adesso ci dirà tutto. E' il momento giusto!... Padrone, portate il conto!... è il solo modo per sapere la verità... Allora, Armando, chi paga?
ARMANDO — Siete tutti miei ospiti!
RODOLFO — Il che vuol dire che avete perduto!
FELICE — Non ha detto questo!
UN TENENTE — Forse ha vinto!
GLI UFFICIALI — Ha vinto! ha vinto!
I BORGHESI — Ha perduto!

Fracasso. Armando rimane in piedi. Tutti gli altri gridano.

FELICE — (*battendo le mani*) Su, su, lasciamolo parlare!
ARMANDO — Colui che un mese fa ha accettato la scommessa non esiste più. Io pago i suoi debiti.

Tutti protestano.

VOCI DIVERSE — E' diventato serio! Ce lo hanno portato via! Si farà frate! Su, dicci la verità! Il racconto della battaglia! Vogliamo sapere tutto! I dettagli! Confessione completa!
ARMANDO — Confessare! Vi posso dire soltanto che, grazie a questa scommessa, io ho incontrato il primo e solo grande amore della mia vita.

Armando ha parlato con estrema sincerità. Ma chi può credergli? Un attimo di stupore, poi una enorme risata squassa l'allegro consesso.

VOCI DIVERSE — Bravo! Benissimo! Trombe per l'oratore!
UN BORGHESE — Adesso il nome della signora!
TUTTI IN CORO — Il nome! il nome!
ARMANDO — Adesso ve lo dirò. (*silenzio*) Vi dirò il nome che porterà tra poco: il mio.

Ancora un attimo di smarrimento, poi nuove risate ed applausi. L'ufficiale al pianoforte intona una marcia nuziale parodistica.

VOCI DIVERSE — Ce l'ha fatta! Che buffone! Non può parlare sul serio!...

266 - Entra Matilde, seguita da Yvonne. Rodolfo, che è come tutti incredulo sulla veridicità dell'affermazione di Armando, si rivolge a Matilde:

RODOLFO — State bene attenta. Matilde: una grande notizia! Il signor de la Verne si sposerà!
MATILDE — Lo ha detto lui?
UNA VOCE — Proprio adesso!
MATILDE — Allora non si sposerà! Sapete bene che è impossibile prenderlo sul serio!

Il parere di Matilde, che rispecchia quello di tutti, ottiene il massimo successo. Risate, applausi. Tutti circondano Matilde. Da parte sua, Yvonne si è avvicinata ad Armando e gli parla all'orecchio. Armando passa in mezzo agli amici ed esce rapidamente.

VOCI DIVERSE — Dove va? Ehi, Armando, che succede?
YVONNE — C'è una signora che l'aspetta nella carozza...
VOCI DIVERSE — Una signora? Un'altra? Vediamola!

Alcuni degli invitati corrono dietro Armando...

Ingresso della pensione

267 - ... che scende rapidamente i gradini dell'atrio e, correndo sotto la gioggia, si avanza verso una carrozza ferma non lontano dall'ingresso della pensione. All'interno della vettura, Maria Luisa lo aspetta.

ARMANDO — Maria Luisa! Amor mio!

Apre lo sportello, sale sulla carrozza e l'abbraccia... Sul fondo i compagni si fermano sotto il porticato della pensione. Le loro risate si mescolano al suono del pianoforte, che continua a farsi sentire.

VOCI DIVERSE — Ehi, Armando! Non ci dimenticare! Voi, di dentro, venite!
ARMANDO — (*a Maria Luisa*) Cosa sei venuta a fare qui?

268 - Maria Luisa alza gli occhi verso Armando.

ARMANDO — Volevi rivedermi?
MARIA LUISA — Un'ultima volta.
ARMANDO — Avevo un tale desiderio di rivederti, anch'io. Non riesco a credere alla mia felicità. E tu?
MARIA LUISA — Neanch'io.
VOCI VARIE — Armando! Armando! Tenente la Verne! Spicciati! Non dimenticare che domani si parte!
ARMANDO — (*sorridendo*) Li senti?
MARIA LUISA — (*sforzandosi di sorridere*) Si.
ARMANDO — (*per spiegare le risate*) Amici...
MARIA LUISA — (*dolcemente*) Con cui dovevi cenare,... la vigilia della partenza per le grandi manovre...
ARMANDO — Si divertono...
MARIA LUISA — ... perché io sono qui con te...
ARMANDO — Ma non sanno chi sei!
MARIA LUISA — Non gliel'hai ancora detto?
ARMANDO — Mai!
MARIA LUISA — Hai parlato di me con loro, ne sono certa.
ARMANDO — Ma senza nominarti...
MARIA LUISA — Come vedi...
ARMANDO — Ho detto loro che la donna che amo è il solo amore della mia vita.
MARIA LUISA — E ti hanno creduto?
ARMANDO — Si...

Un'enorme risata che viene dal porticato l'interrompe. Gli amici di Armando continuano a divertirsi. Il che sembra confermare tutto quanto Maria Luisa ha appreso.

ARMANDO — Sembra che tu dubiti di me. Perché? Perché?
VOCI DIVERSE — Armando, basta così! Vieni! Ne troverai un'altra!

Adesso le grida e le voci quasi coprono le parole di Armando.

ARMANDO — Maria Luisa, rispondimi! Lascia che guardi i tuoi occhi... (*Maria Luisa volta il capo*) Maria Luisa, tu mi nascondi qualcosa!
MARIA LUISA — E tu?
ARMANDO — Guarda i miei. Ti ricordi? una sera mi hai detto che sapevi...
MARIA LUISA — ... leggere negli sguardi. Ma non nel tuo.

Dal di dentro si sente un coro di voci maschili. Sono...

269 - ... gli amici di Armando che, accompagnando il pianoforte lontano, hanno intonato l'aria del Valzer cantato da Teresa, ma in maniera grottesca.

270 - Maria Luisa non riesce a sopportare questa scena. Si tura le orecchie. Le sfugge un grido. Quella canzone, che per la prima volta aveva udito, la sera di un ballo...

MARIA LUISA — No! Non questa canzone!

Il grido di Maria Luisa ha sconvolto Armando. Esce dalla carrozza.

ARMANDO — (*ai compagni*) State zitti!

Gli rispondono le risate. Egli si rivolge a Maria Luisa, nascosta nell'ombra della carrozza.

MARIA LUISA — Vai a raggiungerli... vai a divertirti con loro... non abbiamo più niente da dirci.

Stavolta Armando ha capito che Maria Luisa sa qualcosa di cui non vuol parlare. La guarda, tentando di capire il suo pensiero, incapace di pronunciare le parole che gli vengono alle labbra.

ARMANDO — Più niente? ne sei sicura?
MARIA LUISA — Tutto ciò che potresti dirmi, io lo so già.

Ormai Armando non ha più dubbi. Resta muto, affascinato dallo sguardo di Maria Luisa. Disperatamente, cerca le parole che possono provare la sua sincerità.

ARMANDO — Ma no, tu non sai tutto...

Sta per parlare, sta cercando di giustificarsi, ma vicino a lui appare Yvonne, tutta ridente sotto il parapioggia che la ricopre.

YVONNE — Signor de la Verne, dicono i vostri amici che la signora avrebbe diritto di venire a bere con voi lo champagne!

Armando non risponde. Continua a guardare Maria Luisa. La vede bussare allo sportello che la separa dal cocchiere.

MARIA LUISA — (*al cocchiere*) Andiamo!

Armando sembra uscire dall'incantesimo che lo immobilizzava. Si china verso Maria Luisa che non lo ascolta.

ARMANDO — Domani, quando il reggimento passerà per la via, apri la tua finestra... e io partirò pensando che tu mi perdoni... che non ti ho perduta...

La carrozza si mette in moto e Armando rimane solo. Maria Luisa non ha risposto alla sua preghiera. Dietro ad Armando, gli amici, che nulla han capito della scena vissuta vicino a loro, salutano la partenza della carrozza con un gaio motivo di fanfara.

LXVII

Il corso della cittadina - Giorno

271 - E, il mattino dopo, mentre le trombe del reggimento suonano lo stesso motivo, tutta la città sta a guardare i dragoni che partono per le manovre.

272 - Tra i passanti, Lucia fa cenni di saluto e manda un bacio a...

273 - Felice, che le passa davanti, tutto fiero sul cavallo, e le risponde con un sorriso.

274 - Il reggimento attraversa la città. Al passaggio le finestre si aprono, i fazzoletti si agitano.

275 - Alla testa del suo plotone, Armando si sta avvicinando alla casa di Maria Luisa.

276 - Il suo sguardo ansioso cerca, tra le lance e gli orifiammi dei cavalieri che lo precedono, la finestra che Maria Luisa deve lasciare aperta in segno di perdono e di speranza.

277 - Ma la finestra è chiusa, e dietro le tendine di tulle non c'è nessuno.

278 - Il plotone comandato da Armando passa avanti alla finestra chiusa e s'allontana.

279 - Armando guarda un'ultima volta la finestra. Egli sa ormai che ha perduto per sempre Maria Luisa.

280 - Non sa però che, dietro le tendine di tulle, Maria Luisa l'ha visto passare. Solo adesso, ella solleva una tendina.

281 - Guarda i cavalieri, tra i quali, ormai lontana, scompare la figura di Armando.

282 - La mano di Maria Luisa lascia ricadere la tendina.

283 - Nella strada un gruppo di fanciulli saluta festosamente i dragoni. Al suono della fanfara il reggimento parte per le grandi manovre.

Appunti per una grammatica televisiva

Qualche tempo fa, il gestore del bar ch'è accanto alla mia abitazione mi annunziò enfaticamente l'installazione nel suo esercizio di un apparecchio televisivo. Guardi, mi disse: posso pagarlo in tante rate, e calcolando un aumento di tanto della clientela...; e in effetti i suoi calcoli son risultati esatti, prova ne sia che adesso, la sera, per entrare in casa debbo chiedere mille volte permesso alle persone che si accalcano sul marciapiede e che allungando il collo piú che possono lottano per veder lo spettacolo seralmente trasmesso dalla televisione.

E' indubbio che la « inquietante televisione » — come la definí Nino Frank — ha vinto la sua battaglia. Non è possibile ignorare la sua esistenza, anzi bisogna affrontarla, studiarla e cercar di mettersi al passo con essa.

Il fatto che le onde televisive non possano propagarsi per il momento con la stessa libertà di quelle radiofoniche conferisce alla TV un carattere nettamente nazionale, che le impone di esprimersi, in tutte le sue manifestazioni, in forme proprie, sempre portatrici di uno stile peculiare che si accorda con i caratteri estetici e razziali di un determinato popolo. Ciononostante, questa contaminazione esterna che i mezzi tecnici vietano ha fatto sí che in alcuni paesi essa sia arrivata con parecchi anni di ritardo e che i suoi mezzi tecnici e i suoi programmi non siano cosí completi e maturi come sarebbe desiderabile.

Ma queste imperfezioni formali, in un'arte che materialmente è ancora nella fase della preistoria, sono facilmente sanabili, e non debbono creare dei « complessi » — ci si passi l'espressione — che soffochino in embrione lo sviluppo normale di cui essa ha bisogno.

L'Italia è uno dei paesi in cui la TV si è sviluppata tardi,

benché la sua evoluzione si stia attuando in modo pericolosamente veloce. Dico pericolosamente, perché i suoi orientamenti estetici non vanno di pari passo con lo sviluppo artistico a cui essa deve aspirare, non essendo la rapidità una delle virtú di cui l'estetica, per sua natura lenta, possa far profitto.

La TV è dunque giovane e fragile. Direi quasi — rifacendomi a Charles Spaak che la considerava frutto del matrimonio tra il cinema e la radio — che ancora essa deve appoggiar le mani al suolo per sostenersi, benché stia arrivando il momento di ricordarle che può alzarsi, parlare, esprimersi e camminare, segnando un'orma personale nel complesso mondo audiovisivo nell'ambito del quale fu creata.

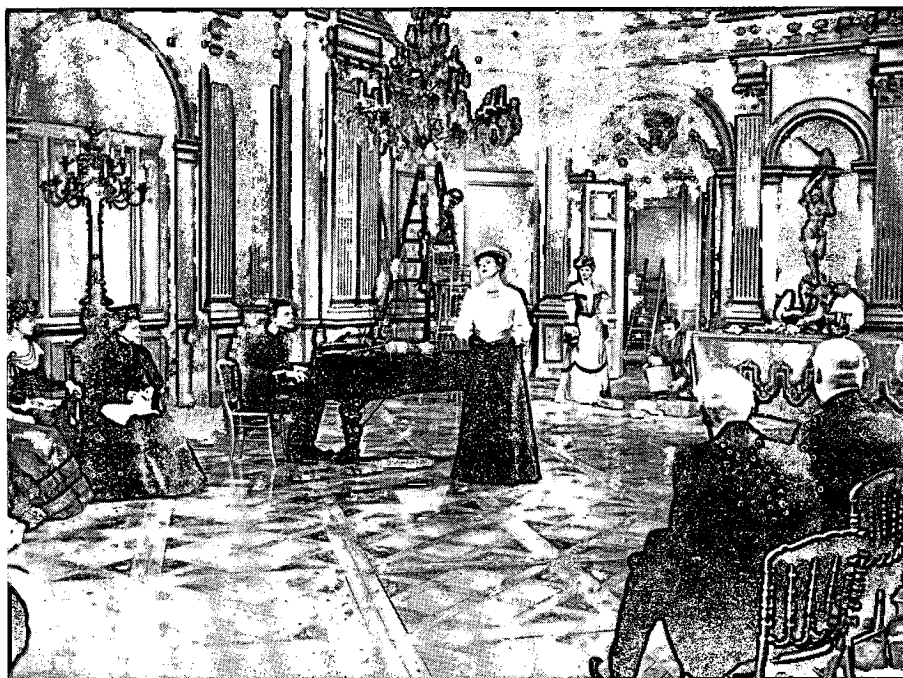
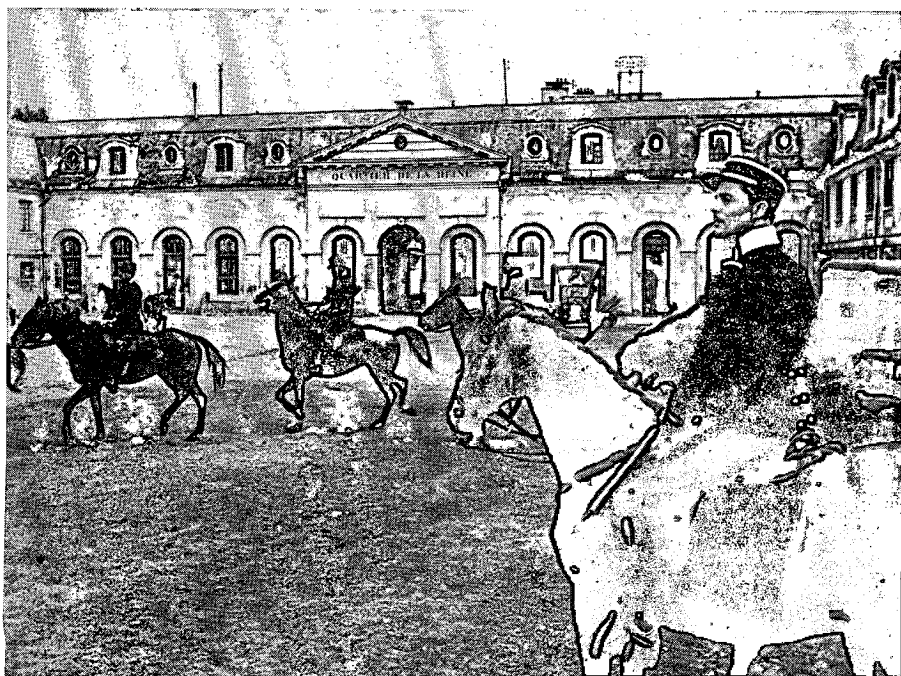
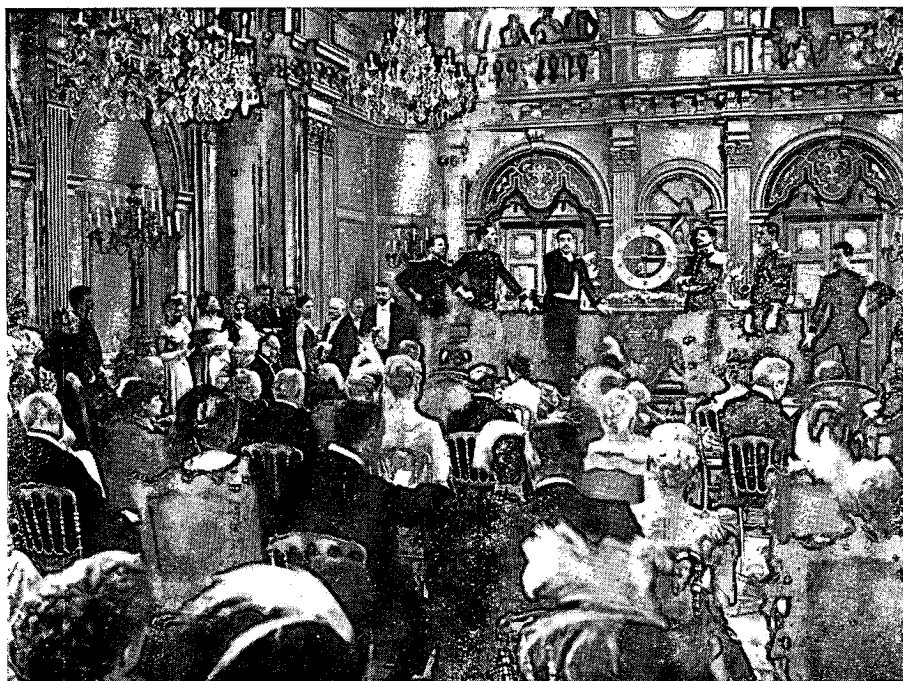
In questi primi passi la TV ha da superare seri problemi, nati alcuni nei suoi stessi studii e altri fuori di essi, di carattere, potremmo dire, educativo. Il piú rilevante fra i primi è la « routine »; poiché non ha piú ragione di essere che televisioni con otto e piú anni ormai di vita continuino a trasmettere programmi monotoni e insulsi conservando ancora le stesse norme e lo stesso stile adottati al principio, o addirittura peggiorandoli se possibile.

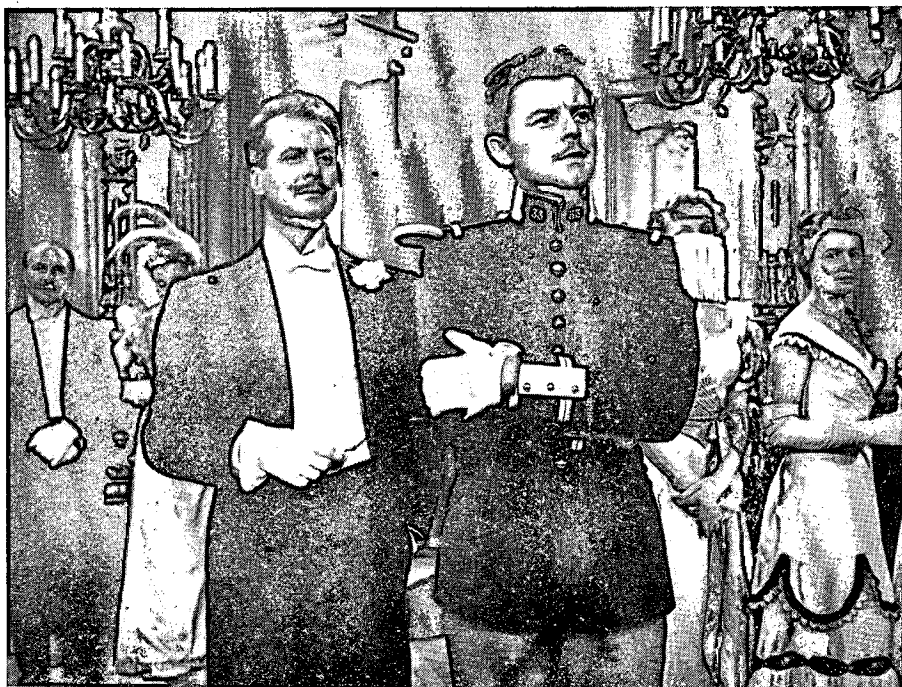
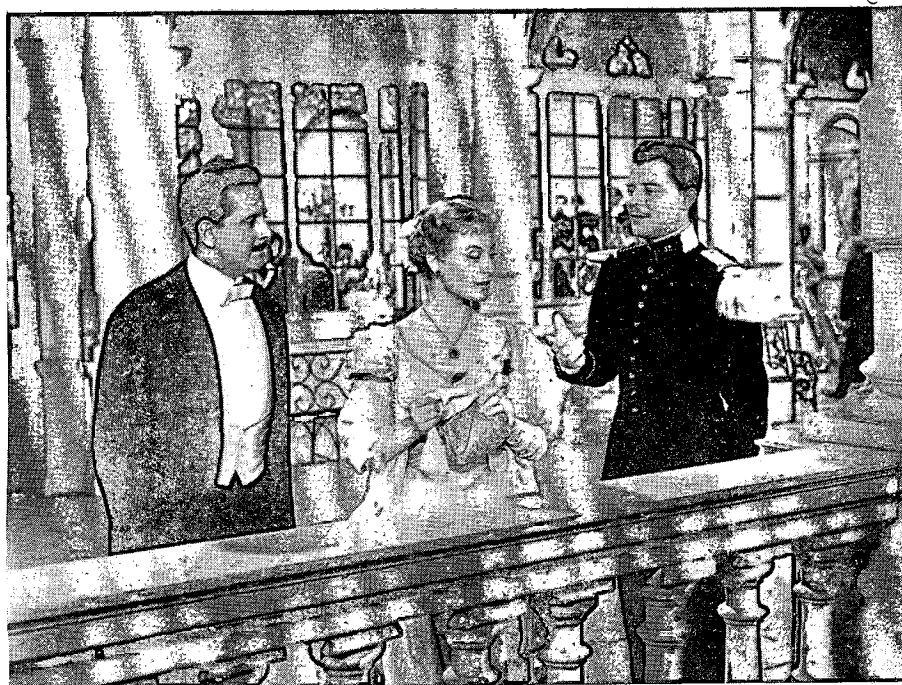
La accettazione popolare e il giudizio comparativo formano il gruppo di problemi che abbiamo convenuto di chiamare « educativi ».

La irrequietezza visiva del nostro secolo si è centrata principalmente sulle due forme audio-visive esistenti: cinema e TV. Quest'ultima corre il rischio di restar relegata — stante la sua attuale forma di espressione — in una perpetua condizione di servitú nei confronti delle altre arti o, nel migliore dei casi, al livello di uno spettacolo popolare privo di possibilità estetiche. Per superare questi pericoli — ora latenti per la richiesta popolare a cui è soggetta — la TV deve cercar di riuscire, soprattutto con lo stile dei suoi programmi, a formare una educazione degli spettatori non sottomettendosi mai alle loro richieste, che son sempre piuttosto lontane da un accettabile livello artistico.

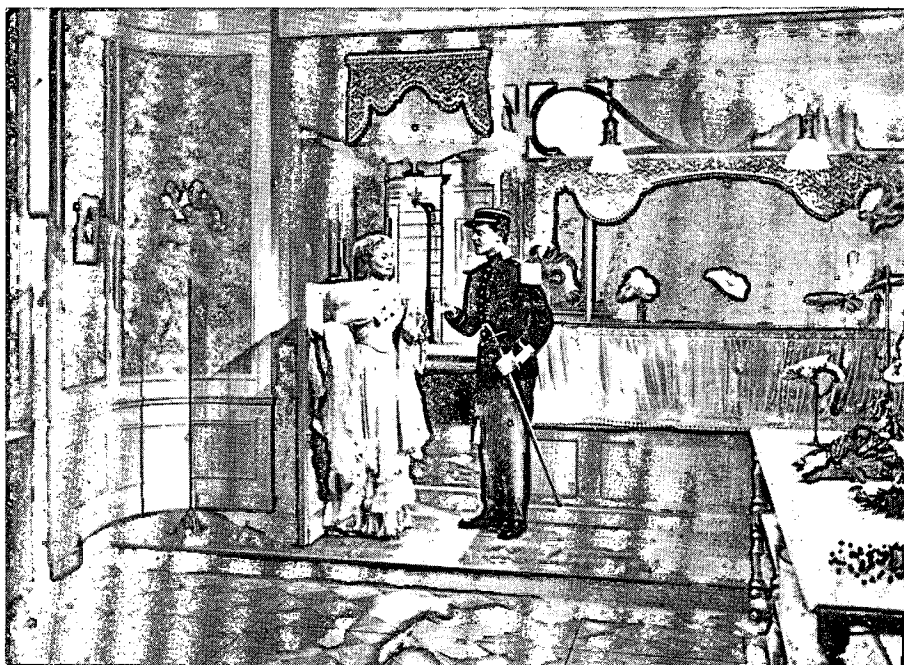
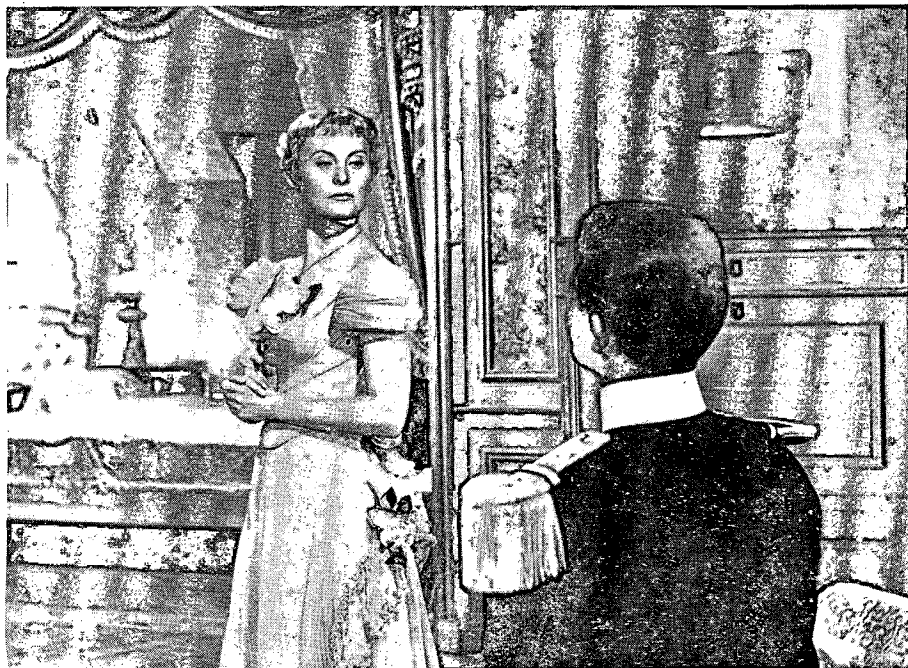
Il secondo problema educativo consiste nel criterio con cui il telespettatore giudica la TV, realizzando il suo giudizio comparativamente e in assoluto. Questo succede perché le teletrasmissioni sono effettuate con criteri estremi in conseguenza del fatto che il regista televisivo è sempre un uomo venuto

6 - - ARMAND: *Et justement, cette nuit, une corvée!*

14 - Dans une blanchisserie, les repasseuses cessent de repasser.

37 - THERESE: *« ... On dit " toujours ", on dit " jamais "...*
« Ou dit " le jure " ou " je promet "...
« La belle avance! ».

49 - ARMAND: *Tu vois bien qu'on peut se fier au hasard.*

51 - MONNET: *... le numéro deux cent trente-sept gagne un nécessaire de couture!*

52 - LUCIE: *Mon Dieu, j'ai déchiré ma robe!*

56 - RODOLPHE: *Restez calme!*
ARMAND: *Je voudrais vous y voir!*

71 - ARMAND: *Madame, si vous voulez bien me donner votre adresse...*

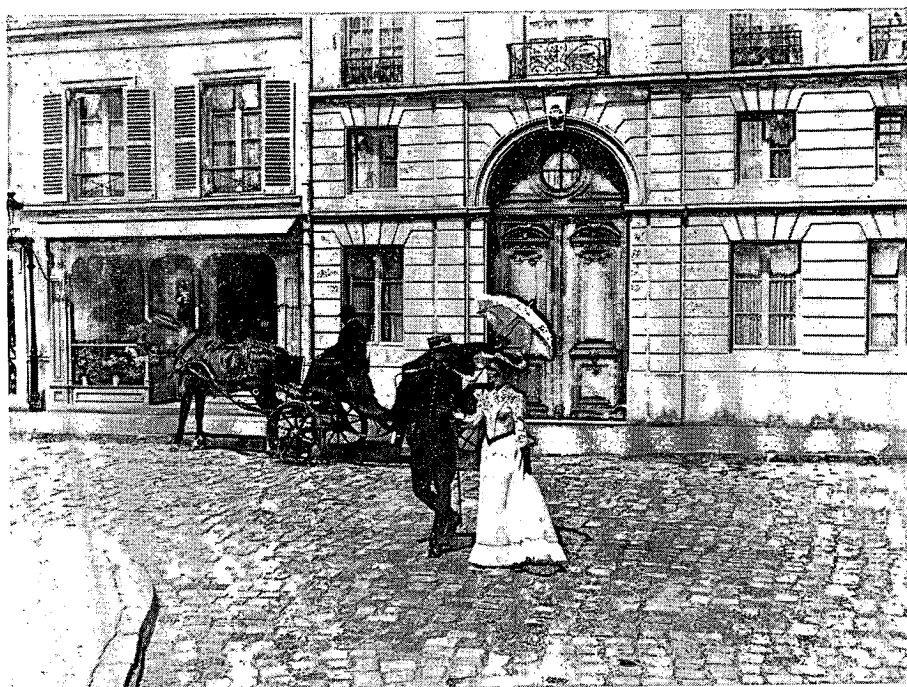
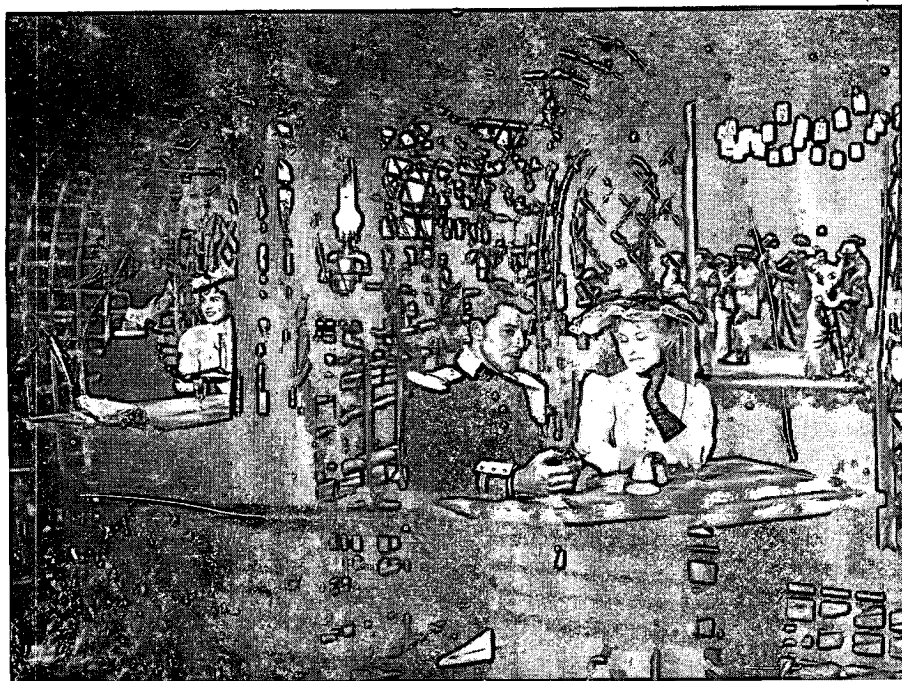
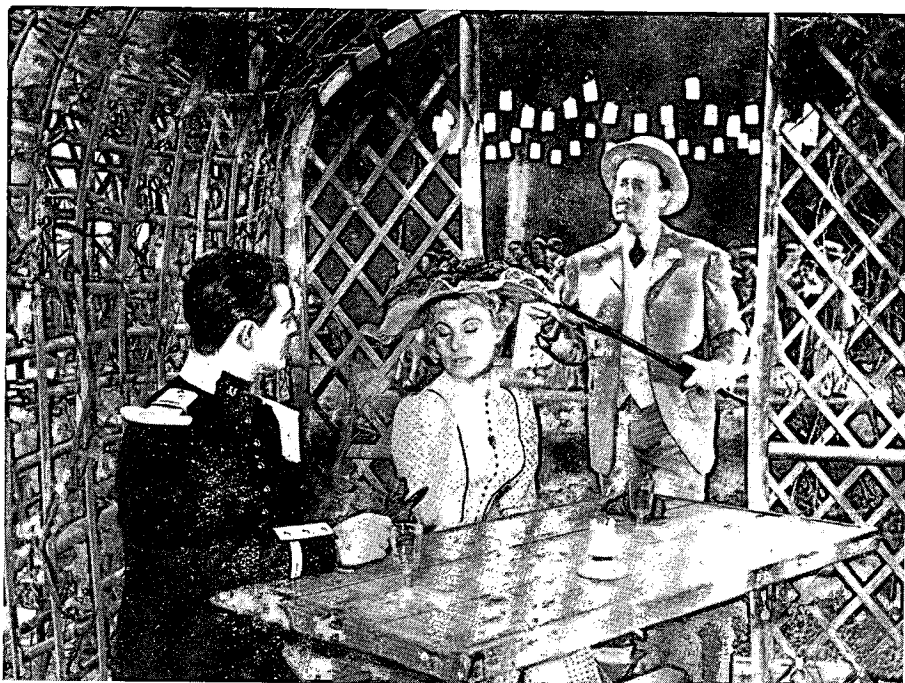
74 - Entimidée mais souriante, elle se laisse mener par le brillant cavalier qui conduit le cotillon...

85 - Les danseurs... sortent de la salle de danse et traversent la terrasse en farandole.

88 - ARMAND: *Vous êtes Parisienne, divorcée... et vous entrez dans une boutique de modiste.*
MARIE LOUISE: *Je suis modiste.*

97 - MARIE LOUISE: *Mettez vous à genoux et soyez tout à fait ridicule!*

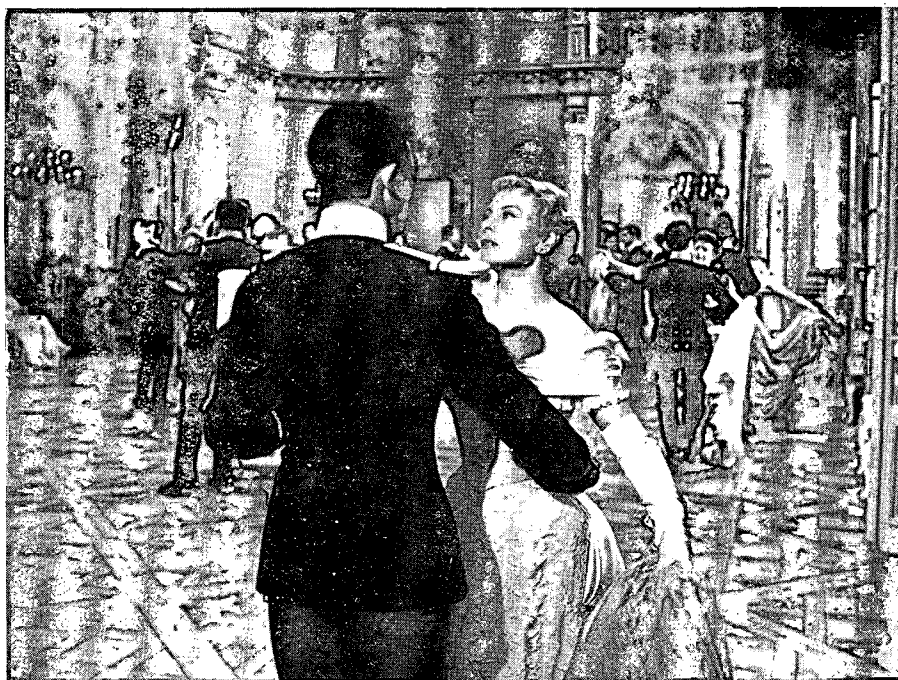
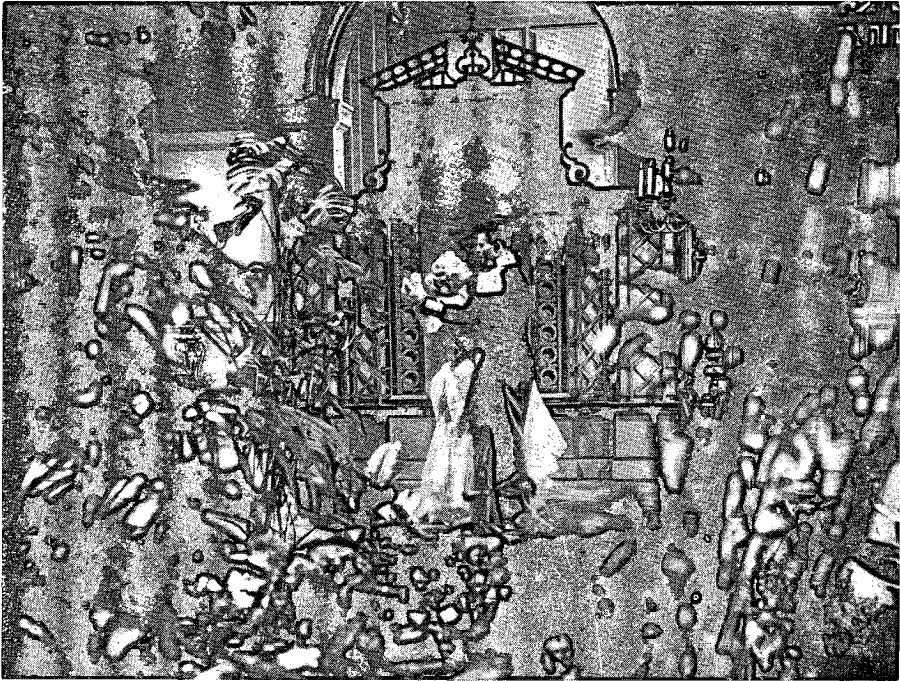
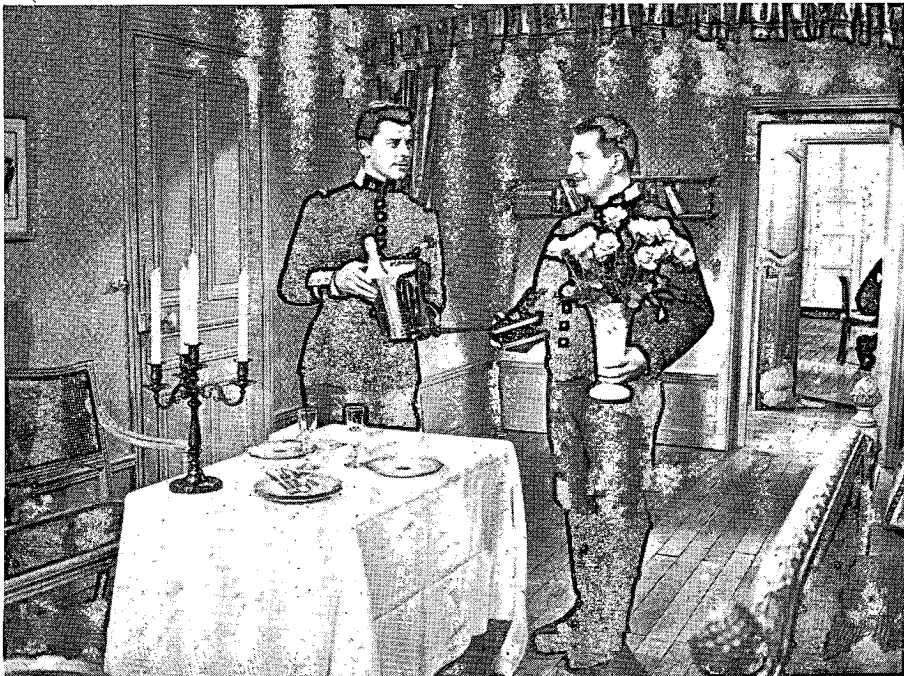
101 - ARMAND: *Un gant de Parisienne... Ça se voit tout de suite. Tu ne trouves pas?*

107 - MARIE LOUISE: *Vous êtes jalouse! Mais bravo! Décidément, tout me réussit aujourd'hui.*

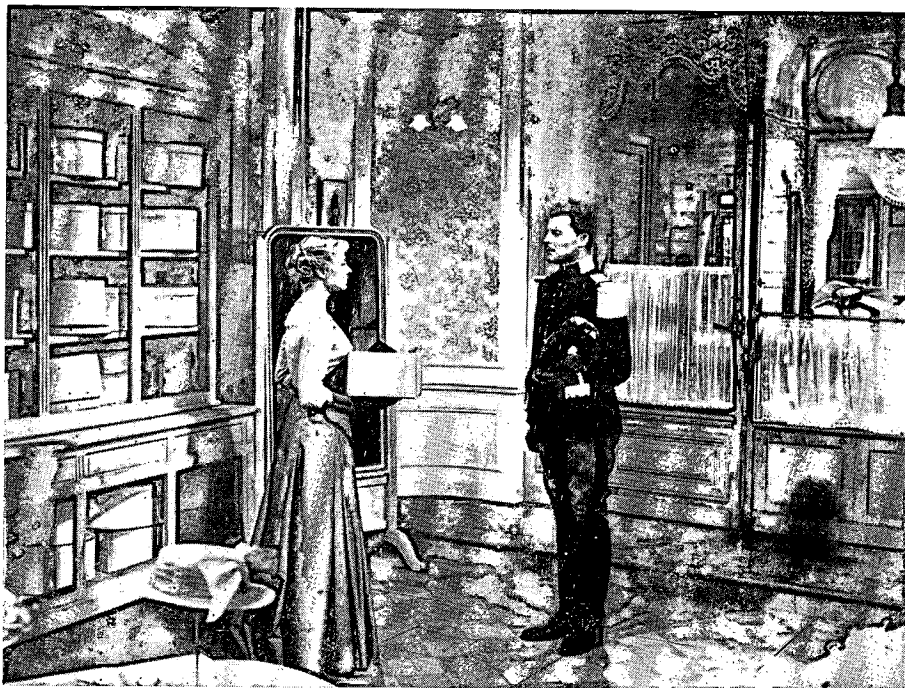
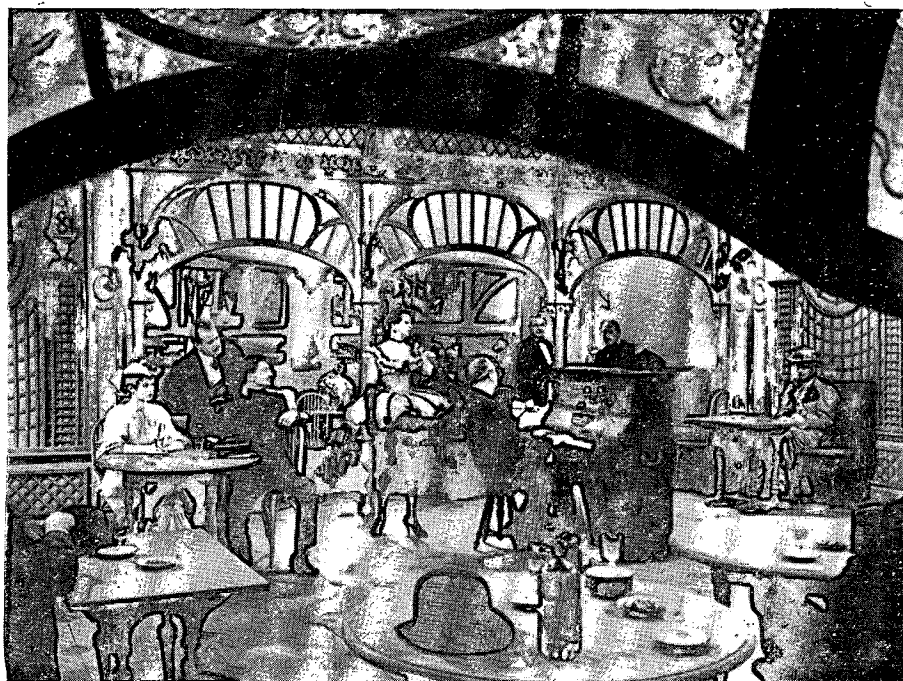
123 - Personne ne parle, personne ne rit, sauf le chauteur invisible dont les éclats de rire résonnent sinistrement.

126 - DUVERGER: *Eh bien, cette première entrevue s'est bien passée, n'est-ce pas?*

131 - La place devant l'église est déserte. Armand et Marie Louise marchent à présent côte à côte.

133 - ARMAND: *Je ne vous trouve pas jolie. Je ne suis pas amoureux de vous. Ensomme, une bonne journée.*

136 - RODOLPHE: *Oh! bonsoir mon cher la Verne... Quelle bonne surprise... Je ne vous avais pas vu...*

143 - Marie Louise est agenuillée. Derrière elle, Armand glisse une rose dans son sac à main.

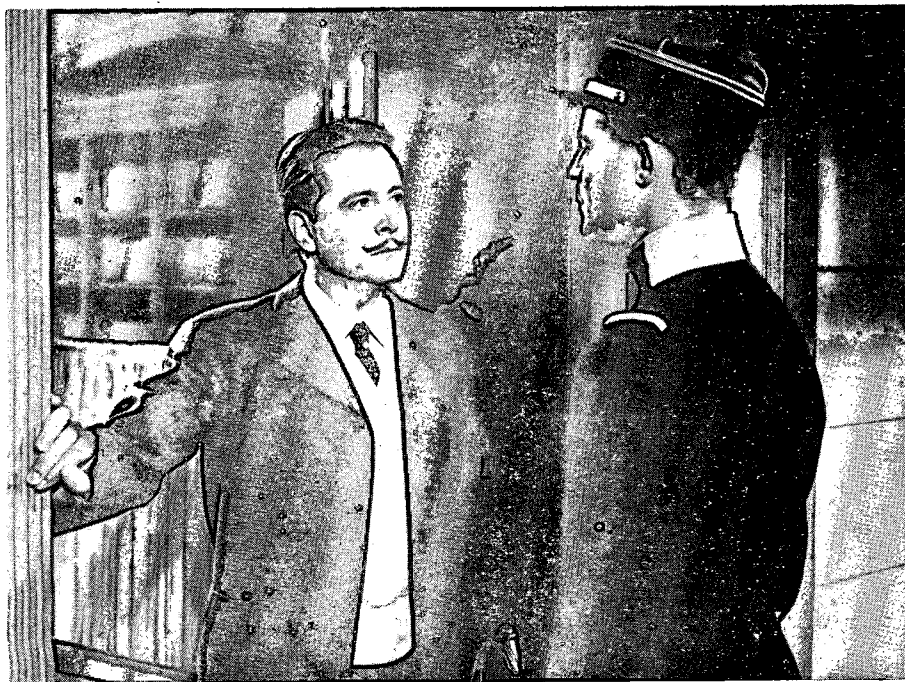
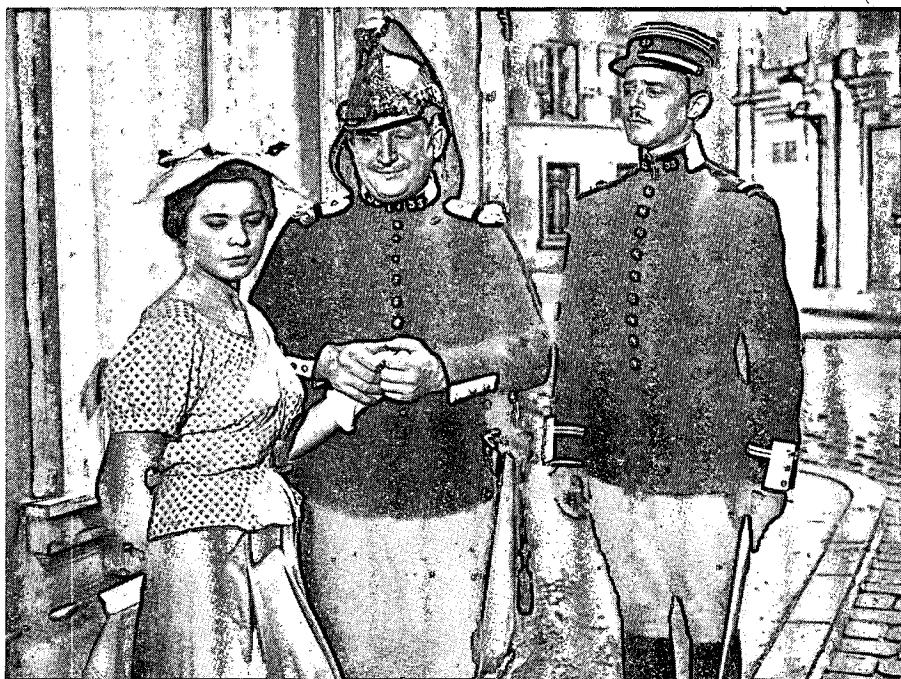
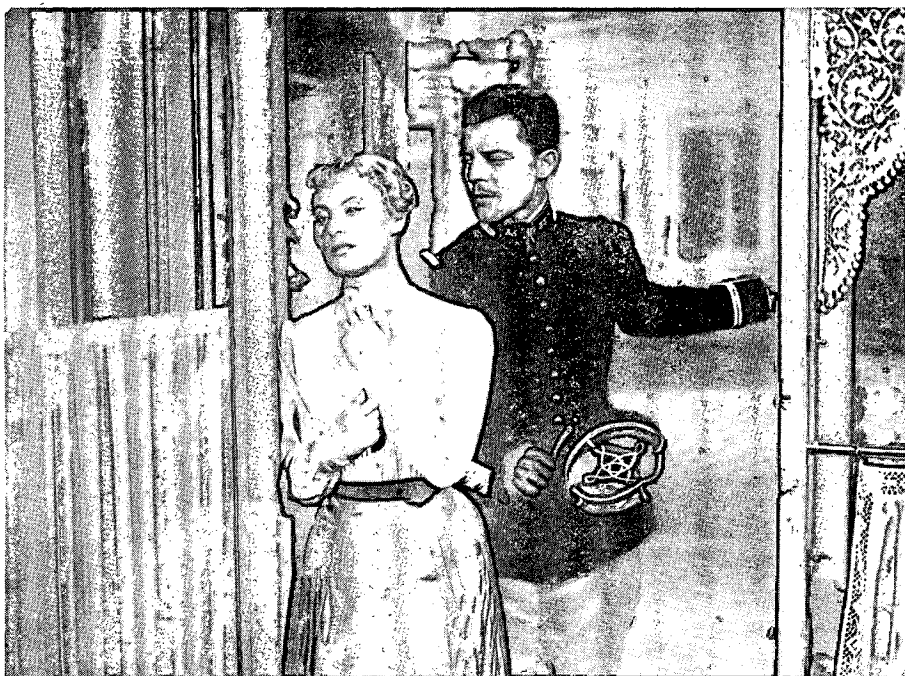
165 - ... avancent l'un vers l'autre comme s'ils étaient inconscients.

166 - Il semble que plus personne ne soit autour d'eux.

166 - ... un jardin d'hiver où la valse les a conduits et où ils se trouvent seuls. Leurs bouches se joignent.

174 - ARMAND: *Du champagne... Ça fait un peu noceur, tu ne crois pas?*
L'ORDONNANCE (jovial): *C'est ce qu'il faut!*

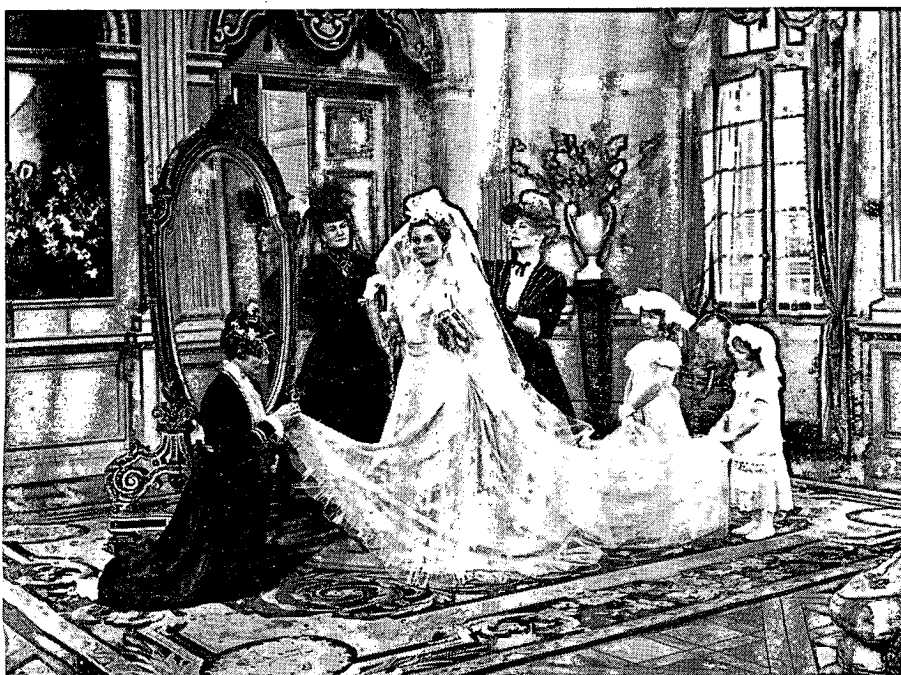
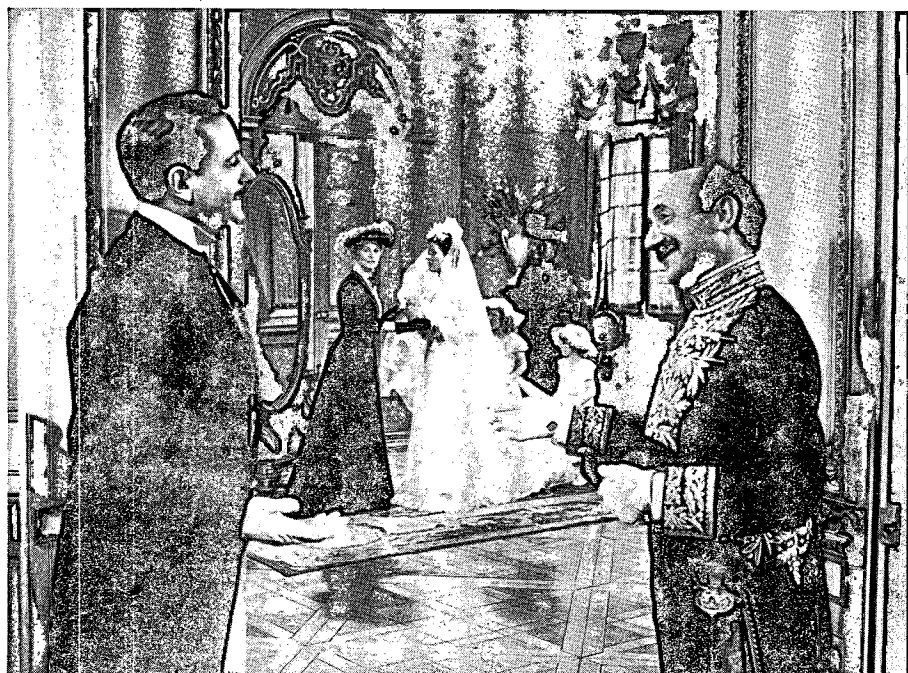
175 - FELIX (évasif): *Quand une femme vient chez toi...*
ARMAND: *Justement, s'il s'agissait de n'importe quelle femme...*

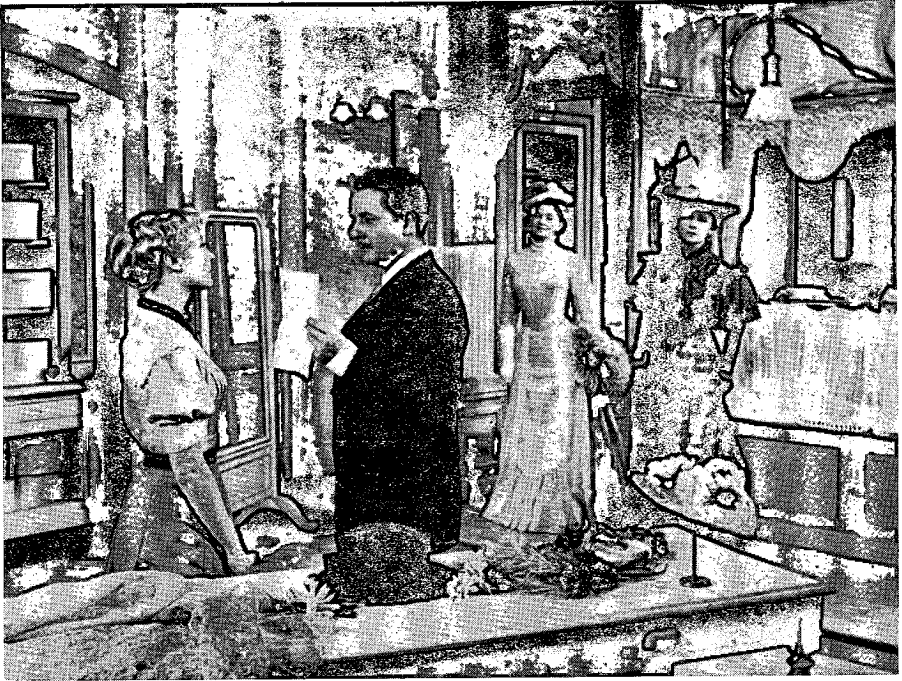
179 - MARIE LOUISE: *Pensez à ce que l'on dirait...*
DUVERGER: *Je me moque de ce que disent le gens!*

184 - ARMAND: *Je voulais vous dire... je ne sais plus... Au revoir, madame.*

186 - THERESE: *Un instant de silcnce, Antoine! La musique empêche M. Chartier de parler.*

204 - LUCIE: *Il lui avait dit qu'il l'épouserait.*
MARIE LOUISE: *Vous savez, les jeunes officiers...*

204 - LUCIE: *Ce n'est pas pour gagner un pari que Félix me fait la cour!*
MARIE LOUISE: *Vous croyez que c'est pour vous épouser?*

211 - DUVERGER: *Que c'est-il passé entre vous?*

212 - ARMAND: *Etes-vous chargé de garder sa porte?*
DUVERGER: *Oui, monsieur, et vous ne passerez pas!*

215 - L'ORDONNANCE: *... ça fait deux semaines qu'elle m'attend!*
ARMAND: *Elle a du courage!*

230 - ARMAND: *... si je vous demandais de devenir ma femme?*
MARIE LOUISE: *Armand! Rentrez chez vous. Vous ne savez plus ce que vous dites.*

245 - FELIX: *Ça commence à devenir sérieux, alors?*
ARMAND: *Oh! Ça ne commence pas. C'est fini...*

248 - LA PREFETE: *Il faut partir dans deux minutes.*

249 - DUVERGER (plaisant): *J'obéis au représentant du puvoir!*

256 - ... il fait un pas vers elle ce qui suffit à lui barrer le passage.

260 - DUVERGER: *C'est un preuve qu'il vous faut? Lisez!*

268 - ARMAND: *... Un soir, tu m'as dit que tu savais...*
MARIE LOUISE: *... lire dans le regards. Mais pas dans le tien.*

dal cinema o dalla radio. Entrambi si sforzano di realizzare le loro trasmissioni con lo stile peculiare del mezzo a cui sono avvezzi; da ciò derivano risultati catastrofici: lo spettatore formatosi a un linguaggio visivo cinematografico giudicherà con lo stesso criterio una trasmissione televisiva e un film, poiché il gioco di campi e controcampi, allontanamenti e avvicinamenti a cui quest'ultimo lo ha abituato, lo disporrà ad una logica indifferenza e scetticismo verso la nuova forma audiovisiva.

Il « puntinista » Seurat, fondandosi sugli esperimenti dei fisici, cercò di attuare nei suoi quadri delle mescolanze ottiche giustapposte, spargendo in piccoli punti i colori azzurro e giallo che offrivano al riguardante la sensazione dell'effetto combinato dei due colori, cioè del verde. Seurat equilibrò nei suoi quadri i due colori senza che alcuno di essi perdesse la propria essenza individuale. Lo stesso succede con la TV e le sue forme di origine: cinema e radio.

Una tale educazione concettuale nel giudizio comparativo delle forme uditive e visive della TV deve nascere innanzi tutto negli « studi » televisivi, facendo comprendere ai registi la necessità di un equilibrio di ritmi in accordo con la manifestazione che si realizza, in modo che di questa forma si crei una sintesi che faciliti l'indipendenza di espressione di cui la TV è fornita.

Forme o campi di attività della T V

Si possono classificare nel modo seguente:

I) *cronaca;*

II) *teletrasmissione* (in studio, in teatro o al di fuori, ma sempre con intento diverso dalla semplice informazione cronistica);

III) *telecinema* (lo includiamo pur considerando la particolarità della sua forma, che in una più rigida classificazione indurrebbe a lasciarlo fuori per la peculiarità appunto del suo carattere).

I - Cronaca

Nella cronaca o « reportage » audiovisuale si concentra la essenza più pura delle forme televisive: diffusione e riprodu-

zione di una attualità nel medesimo istante in cui essa si produce.

L'importanza del compito della TV in una tale forma di diffusione realistica della notizia è straordinaria, e si può dire senza tema di esagerare che essa segna l'incontro più felice che l'attualità visiva abbia potuto avere.

II - Teletrasmissione

L'attività della TV dal punto di vista della trasmissione si presenta sotto due aspetti, con caratteristiche simili, ma con elementi e risultati considerevolmente diversi.

Questa dualità di forme che hanno origine nella teletrasmissione viene considerata tenendo conto di fattori che potremmo chiamare di origine; centrandosi questi nella manifestazione, oggetto della trasmissione, secondo il modo in cui questa si realizza, con una esclusività di divulgazione per una sola specie di spettatore, quello televisivo (effettuandosi pertanto in studio); oppure se si realizza con un obbiettivo immediato di soddisfazione estetica per un pubblico « in luogo » o mediato per un pubblico « fuori luogo ».

In questa seconda forma di teletrasmissione — che potremmo chiamare indiretta — l'allestitore lavora in stretta collaborazione con il direttore della manifestazione artistica che si deve trasmettere.

Questo contatto si deve stabilire fin dal primo momento, fissando come meta principale l'esatto accordo dei movimenti meccanici della camera, in ordine ai momenti di « suspence » dell'opera: illuminazione, scenografia, movimento degli attori, ecc.

Ammessa l'esistenza, in questa forma particolare di teletrasmissione, di due categorie di spettatori — quelli « in luogo » e quelli « fuori luogo » — si può porre il seguente interrogativo: quale relazione esiste tra queste due specie di spettatori? La risposta è ovvia, poiché se consideriamo lo spettatore « in luogo » più che altro come un « interprete » dello spettacolo che si va a trasmettere, non vi sarà alcuna difficoltà a giudicare l'importanza della captazione delle sue reazioni, che, teletrasmesse, riveleranno allo spettatore « fuori luogo » la sua allegria, la sua tristezza, la sua indifferenza, ecc. Tutti i sentimenti proprii della persona umana saranno fattori di valore, di cui occorrerà tener conto per lo spettatore « fuori luogo ».

La trasmissione diretta in studio.

E' questa la forma su cui la televisione deve contare per raggiungere quell'equilibrio di ritmi che segnalavamo al principio di questo articolo.

In essa l'allestitore dispone di luci, scenografie, arredamento, attori, facoltà di scelta dell'opera, può servirsi di trasparenti, trucchi, ecc. Può considerarsi, insomma, come il creatore assoluto. Dipende da lui che lo spettacolo raggiunga dei valori televisivi autonomi, e che la teletrasmissione sia apportatrice di un senso narrativo diverso da quelli del cinema, del teatro, della radio, ecc.

Sarà qui il caso di analizzare, mediante una breve rassegna della consistenza e dell'oggetto del copione, i diversi mezzi tecnici della TV, evitando per quanto possibile i fattori fisici elettrici, restando, pertanto, il nostro studio indirizzato verso una comparazione tecnico-estetica, di assenza o esistenza di mezzi in relazione con le altre manifestazioni orali e visive, specialmente con quelle del cinematografo.

Il copione.

Deve essere di una precisione cronometrica e possedere nel suo testo un dettagliato montaggio di tutto il processo evolutivo della rappresentazione che sarà oggetto della trasmissione.

L'ordine degli attacchi, cambi di obiettivo, carrelli, ecc., saranno previsti e fissati minuziosamente, in considerazione del fatto che la continuità a cui è soggetta la teletrasmissione lascia ben poco tempo alla improvvisazione.

In tal modo si conseguirà un buon risultato se l'allestitore, nelle prove, avrà operato un preciso fissaggio dei movimenti e dell'azione. Questo lavoro preventivo condizionerà il valore dell'opera, che già in tale fase viene investita della personalità e dello stile dell'autore.

Mezzi tecnici.

a) *L'inquadratura.* L'attenzione del telespettatore si accentra su un piccolo schermo rettangolare di proporzioni simili a quelle dello schermo cinematografico, su cui appaiono le immagini con un ritmo continuo e in uno spazio determinato. Sulla successione delle immagini e sulla loro presenta-

zione in maggiori o minori dimensioni si appunta la parola « inquadratura ».

Il procedimento che l'allestitore televisivo deve attuare per dar vita all'inquadratura è simile a quello occorrente nel cinema. In primo luogo egli sceglie l'angolo e indica la telecamera che inquadrerà questo o quel momento della azione totale. Poi decide quale dimensione avrà l'inquadratura in un determinato piano, segnando il movimento o la immobilità, e infine la permanenza e la durata di essa.

L'inquadratura televisiva è soggetta a un ritmo interno, proporzionato a quello dei quadri precedenti e seguenti; in tal modo nasce il ritmo generale che definirà il contenuto dell'opera. Nulla di molto diverso, pare, dai procedimenti cinematografici. Ma tuttavia queste regole, nella TV, restano alquanto vaghe per una serie di divergenze di origine esistenti tra i due mezzi audiovisivi.

In primo luogo non bisogna dimenticare che il fine della TV è l'eloquenza e non l'espressione, per cui le regole citate anteriormente hanno un valore e una precisione di massima, e in secondo luogo che il linguaggio della TV è immediato laddove quello del cinema è mediato: tale immediatezza obbliga a una successione continua e ininterrotta di quadri che impedisce di conseguire quei valori estetici che il cinema con la sua formazione mediata consente.

Non vogliamo dire, con questo, che la TV deve ridursi a tre microfoni collocati strategicamente in una sala; ma vi è una rigida formazione a ventaglio delle sue camere con un movimento uniforme e monotono limitato a una captazione estatica e fredda.

Ne deduciamo pertanto che né la eloquenza né la espressione sono fini assoluti della TV e che converrà, richiamandosi a quanto dicevamo in apertura, cercar di conseguire l'equilibrio che dà possibilità alle due sue forme costitutive: audizione e visione.

b) *Limitazioni tecniche.* Al margine della immediatezza e della eloquenza, la TV è gravata di vari impedimenti tecnici che rendono impossibile un fluidità di attacchi equivalente a quella del cinematografo.

La innegabile esistenza di espressività da parte di interpreti, scenografie, arredamenti, ecc., e la composizione che tali elementi possono formare sulla scena, rendono imprescindibili alcuni angoli visuali della camera che tale espressività

riflettano e trasmettano. Ma tali angoli, ripeto, sono limitati «per natura» a causa dell'immediatezza a cui la TV è costretta dalla sua origine, e che pertanto rende alcuni di essi materialmente impossibili a realizzarsi. Questa impossibilità di angolazione riguarda particolarmente il «controcampo», base della espressività cinematografica.

Il controcampo, rettamente inteso, va soggetto a un'angolazione rigida e precisa, impossibile a ottenersi alla TV, sotto pena di veder riflessa nel quadro la camera che è servita per riprendere l'angolo opposto. Viceversa non vi sono inconvenienti per giostrare con il «contropiano» e con la sua derivata, la «soggettiva».

A questo punto, per le discordanze e la confusione esistenti tra i vocaboli «controcampo», «contropiano» e «soggettiva» (in Italia praticamente i primi due si confondono, restando in genere solo il «controcampo» e la «soggettiva») ci vediamo costretti a tentare un chiarimento concettuale, che li determini definitivamente nelle loro specifiche funzioni.

Nel «controcampo» l'asse della camera e quello dell'azione coincidono e quando si angola leggermente nasce un rapporto equilibrato e preciso tra le forme captate nel quadro. Nel «contropiano» l'angolo formato dall'occhio della camera e dall'azione può essere differente dall'angolo immediatamente opposto e contrario e non è necessario un equilibrio e un riferimento alla forma dell'inquadratura precedente. Il contropiano diventa «soggettiva» quando il mutamento di angolo viene marcato dalla direzione dello sguardo di uno o piú personaggi dell' azione, collocandosi la camera al posto e all'altezza di quella persona o persone.

Analizzando le divergenze che rendono impossibile alla TV di esser trattata da punti di vista comparativi con le altre manifestazioni auditive o visive, converremo che sarà necessario uno studio di essa del tutto indipendente, che ponga in risalto le sue possibilità e virtú esclusive.

L' unico serio tentativo rivolto a tale scopo, e nel quale si poté disporre di tutti i mezzi tecnici esistenti in quel momento, fu fatto in Francia, il 29 marzo 1945, dal regista televisivo P. R. Gout. Il risultato di questo originale esperimento fu soddisfacente, ma l'elevato costo di realizzazione non permise che esso avesse un seguito; esso rimase, purtroppo, un caso isolato ed eccezionale.

c) *Illuminazione.* Senza dubbio l'illuminazione costitui-

sce uno dei maggiori problemi che tengano impegnata la TV fin dalle sue origini. La funzione artistica che essa assolve nel cinema, nella TV praticamente non esiste, restando essa relegata a una semplice funzione di mezzo.

Le immagini vengono analizzate e ricostruite per punti; la densità di quelli sullo schermo stabilisce il limite e la chiarezza della figura nei suoi dettagli. L'organo che realizza questo studio analitico dell'immagine è un tubo fotoelettrico a raggi catodici, di cui il piú importante è l'« Orticon ». In questo tubo esiste una piastra sulla quale si proietta, mediante un sistema ottico, la immagine televisiva. Questa piastra è fotoelettrica, nel senso che essa emette elettroni in proporzione alla quantità di luce ricevuta. Questi tubi catodici, la cui alimentazione elettrica varia approssimativamente dagli 800 ai 1000 volts, sono la base e l'organo piú rappresentativo della TV.

Direzione, intensità e grado si confondono, con la conseguenza che gran parte dell'ambientazione emotiva, a cui il senso della trama dovrebbe obbligare, va perduta. Il difetto fondamentale dell'illuminazione è, al momento attuale, la monotonia; tuttavia, sapendo ch'essa deriva dalle caratteristiche del tubo catodico, non è azzardato pensare che presto o tardi si riesca a raggiungere una regolazione estetica della sua intensità, ottenendosi in tal modo quella piacevolezza visiva che l'attuale illuminazione non consente. In tali condizioni è assurdo per il momento parlar di colore, anche se esperimenti piú o meno felici sono stati realizzati seguendo il sistema del professor Fischer, il piú adatto, pare, per l'ottenimento del colore.

d) *Suono*. Generalmente viene captato da tre microfoni di grande sensibilità. Il trasmettitore del suono è a modulazione di frequenza e di estensione, tenendo conto di certi « standard » prefissati con un numero di canali destinati alle distinte bande di modulazione.

Dialogo, musica e rumori formano la banda sonora che capterà la precedente banda televisiva. Le tre forme di suono saranno impiegate in stretta unione con l'immagine che accompagnano, aiutandola nella sua funzione narrativa.

e) *Montaggio*. Nell'analisi degli elementi che condizionano il valore estetico della TV, il montaggio appare come uno dei piú originali e personali. La modestia con cui per il momento esso si manifesta sul piano narrativo non impedisce una

certa elaborazione artistica che esprima al massimo i valori che si presentano sullo schermo.

Nella TV il montaggio si effettua contemporaneamente alla trasmissione. In tal modo l'azione meccanica — riproduzione della immagine — e quella estetica — ritmo narrativo — si confondono, restando le possibilità della seconda enormemente diminuite a causa delle esigenze e limitazioni che la prima le impone.

In tali condizioni il regista si vede costretto a operare una precisa fissazione di movimenti (in sede di copione) e a conferire all'azione, sulla carta, un ritmo che poi cercherà di mantenere al momento della trasmissione (perfetto movimento degli attori e accoppiamento delle camere). E' qui che il montaggio televisivo differisce tanto profondamente da quello del cinema, poiché mentre in questo il regista dispone di un materiale con il quale lavora serenamente, nella TV senza dubbio il montaggio deve effettuarsi nell'istante medesimo della trasmissione, realizzandosi pertanto sulla stessa persona umana che lavora.

III - Il Telecinema

Abbiamo lasciato per ultimo, in questa veloce disamina, lo studio del telecinema: forma di eccezione nella quale un giorno potrà essere incluso tutto l'attuale complesso cinematografico. Non è, la nostra, una ipotesi gratuita, dati gli attuali orientamenti tecnici dei sistemi televisivi (mi riferisco ai sistemi « Schmidt », « Eidofr » e « di celluloide intermedia »: il primo fu inizialmente concepito e realizzato per i telescopi astronomici, ed è stato recentemente adattato all'uso della TV; il secondo, del professor Fischer, consiste essenzialmente in una emissione a raggi catodici che esplora la superficie di un estratto di liquido viscoso depositato su un delicato piano metallico trasparente; il terzo, di « celluloide intermedia », ammette la possibilità di captare e rivelare il film sul posto, col vantaggio di poter essere proiettato istantaneamente).

Dal punto di vista della captazione delle immagini, è evidente la possibilità di applicazione per mezzi televisivi (film elettronici). La camera televisiva che richiede minore illuminazione, che offre una possibilità di controllo immediato dell'azione filmata e che possiede un gioco di obiettivi più capace che non la camera cinematografica, si presenta senza dubbio

come il mezzo tecnico piú originale e perfetto di captazione visiva.

Per quel che riguarda la proiezione, niente si oppone dal punto di vista tecnico — scriveva Georges Sadoul nel 1947 — a che un giorno una grande compagnia possa disporre di una emittente centrale che proietti automaticamente nel medesimo tempo una pellicola sugli schermi di migliaia di sale, utilizzando una lunghezza d'onda non captabile da apparecchi normali. In tal modo un produttore potrebbe, continua il Sadoul, proiettare simultaneamente il suo ultimo film a milioni di spettatori e realizzare in pochissimo tempo quegl'incassi che attualmente si raccolgono dopo mesi o anni di sfruttamento.

Due anni prima un altro teorico del cinema, Jean Vivié, negli ultimi capitoli di un suo trattato di tecnica cinematografica, prevedeva la possibilità di un radicale sovvertimento di alcune delle regole tecniche che aveva esposto nel suo libro, o il loro disuso, a seguito di una incorporazione al cinema delle regole televisive, a cui intuitivamente egli presagiva l'attuale stato di evoluzione.

I giudizi e le previsioni del Vivié non erano troppo azzardati, se otto anni dopo — esattamente il 23 agosto 1952 — nella sala del cinema Rossini di Venezia veniva effettuata, in occasione della XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la prima dimostrazione televisiva su grande schermo.

« Gli spettatori del cinema Rossini — scriveva il corrispondente della rivista "Epoca" — hanno avuto ogni sera la possibilità di vedere quel che nel medesimo istante avveniva nel Palazzo del cinema, grazie alle onde televisive che superavano i quattro chilometri intercorrenti tra le due sale cinematografiche ».

Ma la conferma definitiva e il riconoscimento esplicito della possibilità di riprese e proiezioni cinematografiche per mezzo di onde televisive si aveva nell'ottobre del medesimo anno, quando in occasione di una riunione straordinaria del Congresso Internazionale dei produttori cinematografici venivano approvate una serie di risoluzioni riferentisi appunto a questo particolare, in previsione di un futuro che si andava attuando fin troppo velocemente.

Stando le cose a questo punto ed essendo ormai un fatto compiuto la alleanza tra onde magnetiche e pellicola di celluloide, è necessario pensare che tale alleanza porti con sé un mutamento, se non immediato, inarrestabile e progressivo del-

la tecnica narrativa nonché della estetica visiva, e che pertanto interessi anche agli uomini di cinema porsi allo stulio e, come dicevamo al principio di queste note, mettersi al passo con le forme nuove di espressione che tale collaborazione tra i mezzi audiovisivi sta traendo con sé.

Alfredo C. Castellon
(*Traduzione di* Guido Cincotti)

Variazioni e Commenti

Film e moschetto, Chiarini perfetto

Finalmente, nella polemica contro il Centro Sperimentale di Cinematografia e di riflesso contro Bianco e Nero, l'Avanti! *si è tolto la maschera ed ha denunciato apertamente il motivo fondamentale della polemica stessa, e cioè la valorizzazione pubblicitaria di una Scuola di studi cinematografici, di recente formazione (di cui è segretario e impiegato l'autore degli articoli in questione), cui sarebbero affidati i futuri destini del cinema nazionale e, perché no?, mondiale. Con la consueta correttezza professionale, l'organo socialcomunista ha tentato di minimizzare l'importanza di una chiara e circostanziata lettera di protesta scritta " dagli " allievi del C. S. C. (e non da " alcuni allievi " come ha affermato Mario Gallo divenuto prudentemente m. g. in occasione della meschina figura), né ha risposto confutando le affermazioni degli allievi, cosa d'altronde impossibile. Ha preferito rivolgere altri insulti ingiustificati e gratuiti, come è costume delle persone di scarso livello culturale e di scarsa educazione, al nostro direttore, insistendo su un confronto tra la sua personalità e quella di Chiarini, confronto che avrebbe come termine di prova " lo stato culturale e professionale " degli ex allievi di Chiarini (Antonioni, Zampa, De Santis, Lizzani, Maselli, Germi, ecc.). A parte il fatto che lo stato culturale e professionale di alcuni di questi allievi è tutt'altro che incoraggiante per un confronto, a parte il fatto che molte di tali persone sono state allieve del C.S.C. in forma molto approssimativa, a parte il fatto che al C.S.C. affluiva prima della guerra tutta una serie di elementi già professionalmente formati, noi crediamo che i confronti, quando proprio si vogliono fare, debbano essere effettuati per via diretta e non in forma empirica e comiziesca. Vediamo dunque quali fossero le illu-*

minate idee estetiche dell'Avvocato Chiarini (se fossimo m. g. gli contesteremmo subito la mancanza di possesso di un titolo valido ad esercitare la funzione di teorico, o lo chiameremmo " licenziato liceale ") negli anni in cui forgiava imperialmente al C. S. C. le nuove forze del cinema italiano.

Circa le finalità del C. S. C. egli le vede inquadrate nell'ambito di quelle del Regime fascista (Lo schermo, *anno 1, n. 5, dicembre '35), che* « per il suo carattere etico, ha allargato il valore del vocabolo *politica* da quello di un mero tecnicismo a quello universale di civiltà ». *Del resto già alcuni mesi prima, parlando del costituendo C.S.C.* (Lo schermo, *anno 1, n. 1, agosto '35) il Nostro propugnava la necessità che fossero prodotti film che risentissero* « del nuovo clima portato dal fascismo ». *E si chiedeva* « film politico? » *rispondendosi autorevolmente* « Sì, film politico come deve essere ogni film che si gira in Italia qualunque carattere esso abbia. Voglio dire che non è concepibile la creazione in Italia di un film che non sia consono al clima fascista e che, in ogni modo, non serva il Regime, come è stato delle *Segretarie private* e delle vecchie *Kiki* che, purtroppo sono assai dure a morire. Un film politico in tal senso, non potrà essere realizzato altro che dai giovani (...). In effetti gli uomini di ieri seguiteranno ad essere di ieri e concepiranno sempre la cinematografia sotto la specie esclusivamente speculativa, credendo che il popolo italiano non sia affatto cambiato dai tempi di Giolitti ad oggi (...). Diciamolo chiaro: questi uomini che cosa hanno a che vedere col Fascismo, anche se portano in tasca la tessera e sono osservanti delle Leggi e delle Gerarchie?

« Ecco perché solo dai giovani, che provengono dalle organizzazioni fasciste, che hanno respirato il clima nuovo di questa Italia guerriera, c'è da aspettarsi un rinnovamento (...). Per questi giovani non è possibile concepire un film altro che fascisticamente (...). Essi potranno, così, perfezionarsi sia lavorando presso Stabilimenti stranieri, sia seguendo la lavorazione negli Stabilimenti italiani, sia sopratutto, frequentando i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, il quale, per il modo con cui è organizzato, per la grande serietà a cui s'informa, per l'atmosfera politica di cui vive, dovrà essere in grado di fornire all'Industria Cinematografica italiana degli uomini nuovi che siano preparati a fare della cinematografia quella potente arma che il Fascismo desidera ».

Ma tutta l'attività febbrile del teorico è in quegli anni un febbrile inno di esaltazione a suprema gloria del fascismo che

« contro ogni pessimismo e ogni ottimismo imbecille afferma la bellezza della vita... » *e che* « in sostanza, rappresenta un nuovo grande umanesimo per cui lo spirito umano, superato l'assoluto individualismo, si pone al centro della vita consapevole della sua unità » (« *Fascismo e letteratura* », *Roma, '36).*

Non è da stupirsi che nel fiorire di inni e di ditirambi un poco assopito risulti il suo vigile senso critico. Egli afferma infatti che « il successo di *Vecchia guardia* rappresenta in primo luogo un cameratesco e cordiale tributo di omaggio della Germania Nazista all'Italia Fascista e alle sue origini squadriste e rivoluzionarie. Nessuno meglio del popolo tedesco può apprezzare la lotta eroica degli uomini ormai lontani della vigilia, quando, primo, il Duce alzò la bandiera della riscossa nazionale e della lotta ad oltranza contro il comunismo. Non per nulla vanno sotto il nome di fascismo tutti quei movimenti politici che si oppongono alla bestialità rossa... ». *E che* « ... uno dei maggiori risultati raggiunti dall'attività della Direzione Generale della Cinematografia, fino ad oggi, è proprio quello di essere riuscita a far produrre una serie di film che, da *Scarpe al sole* a *Squadrone bianco* a *Scipione l'Africano,* sono su questa linea ». (Lo schermo, *Anno 3°, n. 1-5, maggio '37).*

E' fondamentali appaiono questi altri giudizi:

« *Scipione l'Africano* rappresenta il ritorno al culto della romanità intesa come forza viva e attiva; opera questa assoluta del Fascismo che ha levato, appunto, la romanità dalla polvere dell'archeologia e dell'erudizione e l'ha portata nel cuore pulsante del Paese, facendolo circolare come mito operante nel popolo. Ma questo senso della romanità *Scipione* lo esprime anche con una particolare contingenza, e cioè con l'azione del grande Capitano romano che primo, forse, sentí il problema del dominio del Mediterraneo e lo assicurò a Roma con la sconfitta di Annibale.

« *Sentinelle di bronzo,* dopo *Il grande appello,* che rappresentava la conquista dell'Impero, è già il film della coscienza imperiale di un popolo.

« *I Condottieri* rappresentano, invece, la coscienza dell'unità di Italia e lo spirito militare su cui deve basarsi l'unità della Nazione, spirito militare che, per gli italiani, è eroismo, slancio, generosità. Non solo: tanto in *Scipione* quanto ne *I Condottieri* è espressa una esigenza e una fatalità storica del nostro popolo che ha segnato le piú grandi conquiste sempre e solamente sotto la guida di un Capo (...). *Luciano Serra, pilota* (...)

esprime soprattutto la coscienza aviatoria che il Fascismo ha dato all'Italia (...). *L'ultima nemica* (*regia di Umberto Barbaro*...) tende a porre in rilievo l'opera della scienza italiana nel campo medico e l'azione svolta dal Fascismo per dare a questa scienza l'attrezzatura che le è necessaria.

« Dei film francesi, *La grande illusione* si inserisce meglio di ogni altro nell'equivoco politico e ideologico della Francia. Esso rientra in quel pacifismo che potrebbe dirsi, piú che la grande illusione, la grande menzogna.

« La cinematografia italiana, in questo momento, ha un dovere e un compito importantissimi e deve veramente divenire sempre piú un'arma formidabile nelle mani del Regime » (Lo Schermo, *anno 3°, n. 8, agosto '37).*

O maravigliosa coerenza del Nostro che in seguito avrebbe indicato in La grande illusione *un film di importante rilievo nella storia del cinema! Forse egli ancora si ispira a quei princípi di metodologia critica che ebbe a teorizzare alcuni anni fa* (« Fascismo e letteratura », *Roma '36*) *quando affermava che* « il cattivo fascista è anche cattivo critico » *e che* « l'opera d'arte, per essere tale » *non dovrà mai essere* « in contrasto con quei valori che costituiscono la piú vera realtà del fascismo ». *E con vivo senso della democrazia concludeva che* « per noi fascisti non c'è che una verità ed è la nostra, non c'è che una morale ed è la nostra » (*id. id.*).

A questo punto si pone legittima una domanda: quale sarebbe l'indirizzo politico, che a giudizio del Chiarini è inevitabile, e l'orientamento culturale, che non può non essere asservito a quello politico sempre secondo il Chiarini, che egli conferirebbe al C.S.C. qualora quest'organismo fosse ancora affidato alle sue cure? Forse sarebbe mutato il colore considerendo che il Nostro ha subito una profonda evoluzione spirituale, ma v'è da dubitarne: poiché durante gli ultimi anni di attività al C.S.C., egli, con impagabile imparzialità e con quel vivo senso democratico piú sopra documentato, si adoprò attivamente a estromettere e a rendere la vita impossibile ai suoi collaboratori di qualunque colore essi fossero: dall' " indimenticabile Francesco " al marxista Barbaro, contro cui formulò gravissime accuse, al cattolico Sala, che ebbe l'enorme torto di essere l'unico a resistere. Da tutto ciò appare evidente l'origine dell'odio verso il nostro direttore e verso il C.S.C., nonché il colore che assumerebbe il C.S.C. se oggi fosse ancora nelle mani del Nostro: " color Chiarini " e null'altro, come assunse negli anni

in cui il Direttore usava le attrezzature del C.S.C. per i propri esperimenti pseudo-registici, e come è costume di chi fa professione di trasformismo morale.

Bianco e Nero

Il canto (stonato) di Gallo

*Nel gratificarmi di numerosi insulti, al solito non giustificati, e di numerose accuse, al solito non documentate, Mario Gallo su l'*Avanti! *mi ha definito "economista" e subito Mino Argentieri, su* L'Unità, *ha ripreso il termine con quella originalità fervida di inventiva che caratterizza la stampa socialcomunista. Non entro in merito agli insulti e alle accuse che non offrono materia di confutazione, ma riguardo al termine "economista" (che vuole alludere evidentemente alla mia attività universitaria in materie economiche), confesso di non comprendere le intenzioni dei quotidiani socialcomunisti. In generale mi sembra che nessuno piú dei socialcomunisti, alfieri di un pragmatismo progressista, dovrebbe essere sostenitore della necessità di un superamento di certe formalizzazioni culturali, purché tale base culturale esista: ed infatti mi sembra che l'essere avvocato non abbia impedito a Luigi Chiarini di essere considerato dai marxisti valido teorico cinematografico, né credo che l'essere chirurgo possa vietare a Pietrangeli di realizzare dei buoni film. In particolare mi stupisce vivamente che il termine di economista venga usato con senso e tono ingiurioso da chi fonda la propria esistenza su un sistema filosofo che ha per cardine dei princípi economici e il cui fondatore è un filosofo teorizzatore di economia. Alla luce di tali considerazioni dovrei quasi ritenere il termine un complimento.*

In quanto alla mia, ormai storica, affermazione nei riguardi di Senso *è necessaria una precisazione, non perché io intenda giustificare il mio giudizio sul film che ho chiaramente espresso su questa rivista, ma per amore dell'esattezza di linguaggio. Io non ho istituito alcun confronto tra l'opera di Visconti e quella di altri autori per la semplice ragione che simili confronti sono assurdi e la storia dell'arte non è la classifica di una corsa. Ogni opera è connessa all'individualità dell'esistenza e ogni confronto è arbitrario ed empirico come ogni classificazione. Durante una esercitazione critica in cui avevo ob-*

biettivamente dimostrato gli errori e le lacune stilistiche del film di Visconti, ad un allievo che per difendere il film mi obiettava doversi tener presenti le intenzioni dell'autore, io risposi, ovviamente, che di esse in una considerazione critica non si doveva tenere alcun conto perché seguendo una tale metodologia anche i film di Matarazzo o di Mattoli potrebbero essere giudicati validi in quanto perfettamente rispondenti alle finalità dei registi. L'episodio è stato evidentemente mal compreso o mal riferito, ed io mi auguro, come sempre, in buona fede: forse a causa di difficoltà di comprensione linguistica dell'allievo straniero che riferí l'episodio a Luigi Chiarini che per primo ebbe a scriverne su " Il contemporaneo ". E del resto che le opere vadano giudicate sul piano della storia, nella loro concretezza esistenziale, al di là delle intenzioni e delle ambizioni, non sarò certo io ad insegnarlo a dei materialisti storici.

Tutto questo, ripeto, soltanto per amore della verità e non per una rettifica di giudizio su Senso, *che era e resta un film sbagliato e di cattivo gusto, se per questo s'intende correttamente non l'orpello cromatico o le preziosità calligrafiche, ma la puntualità e la misura dell'espressione.*

Nino Ghelli

I LIBRI

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO - Voll. I e II - Editrice « Le Maschere » - Sansoni, Roma, 1954-55.

I due primi volumi — quelli da A a BAR e da BAS a CAP — di quest'opera che abbraccia tutte le forme di spettacolo, opera importante e utilissima, per non dire indispensabile per una documentazione rapida e sicura, alla maggior parte dei lettori di questa rivista, sono usciti nello spazio di poco più di un anno; il terzo, da CAR a DAC, è di imminente uscita. L'insieme comporterà dieci volumi, più un indice generale.

I due tomi iniziali lasciano un'impressione sostanziale estremamente soddisfacente. In ordine al carattere di « Bianco e Nero », e per una ragione di limitazione di competenza personale, noi non ci occuperemo qui che della sola sezione riguardante il cinema. Innanzi tutto, però, sia come interessato lettore che come modesto collaboratore, teniamo a rendere un omaggio del tutto meritato all'uomo che ebbe l'idea della compilazione di questa « summa » particolare di sapere, e che ne animò fin quasi al giorno della sua morte, avvenuta or è un anno, la paziente realizzazione; a quello spirito aperto e profondo, a quella volontà dalle idee chiare e precise, a quel direttore esigente e fermo, ma cordiale e fraterno che fu Silvio D'Amico.

Accanto a lui, Gabriele Baldini e Gian Luigi Rondi gettarono, or son più di dieci anni, le fondamenta della sezione cinema; sezione che fu in seguito, e lo è tuttora, organizzata e diretta da Francesco Savio: anch'egli spirito largamente attento ed esigente e organizzatore attivo e perspicace. A sua volta egli è stato coadiuvato dapprima da Giulio Cesare Castello e Franco Venturini, e attualmente da Andrea Camilleri e Umberto Tani. Egli ha fatto appello a una numerosa schiera di

collaboratori italiani e stranieri, fra i quali figurano particolarmente, per i primi volumi, Anton Brousil, André Bazin, Angel Zuniga, Carlos Fernandez Cuenca, Charles Ford, Davide Turconi, Fernaldo Di Giammatteo, Guido Aristarco, Gaetano Carancini, Gian Luigi Rondi, Giuseppe Maria Lo Duca, Glauco Viazzi, Lotte H. Eisner, Maria Adriana Prolo, Mario Verdone, Nino Ghelli, Osvaldo Campassi, Pierre Michaut, Paolo Uccello, Rachael Low, Renato May, Virgilio Marchi e l'estensore di questa nota. Ciascuno di essi si è occupato dell'argomento per il quale gli viene riconosciuta un particolare competenza o nel quale si è distinto con opere internazionalmente conosciute se non apprezzate. La rosa dei collaboratori sarà, pare, fortemente allargata per i prossimi volumi.

Una tale diversità non soltanto « geografica » ma anche di tendenza, di posizione spirituale, di corrente di pensiero e di reazioni poteva rappresentare una difficoltà per l'unità strutturale e l'unità intima dell'assieme. Per la parte critica, per esempio, idealismo e marxismo rischiavano di scontrarsi; i punti di vista di un Nino Ghelli e di un Gian Luigi Rondi potevano rivelarsi di un'essenza che contrastasse con quella emergente dai giudizi di un Glauco Viazzi o di un Guido Aristarco.

Le difficoltà di questo genere nella maggior parte dei casi vengono risolte mediante una regola d'imparzialità dettata ai collaboratori e mediante un fermo lavoro di revisione. Tutt'al piú se ne può ancora trovare una leggera traccia nel tono del giudizio o nel numero di righe di qualche biografia, firmata da nomi che è inutile sottolineare ai lettori di questa rivista.

Le voci consacrate al cinema s'inseriscono nell'unico alfabeto in cui è stata ordinata tutta la materia. Le illustrazioni, numerose, varie e opportunamente scelte, fanno corpo con la voce a cui si riferiscono o figurano nelle adiacenti tavole fuori testo. La sezione cinema rappresenta circa il 15 per cento di tutta la materia. Le voci relative arriveranno a piú di 6.500 su un insieme di circa 30.000. Esse coprono, o copriranno un vasto e assai diverso campo di conoscenza in materia cinematografica, secondo una presentazione organica che ha per base principale: le voci generali, i vocaboli particolari del mestiere, delle sue tecniche, dell'arte, dei mezzi di riproduzione e di diffusione, i nomi di persone che a vario titolo han partecipato all'attività produttiva o l'hanno studiata dal punto di vista generale, economico, tecnico, critico o storico. Due riserve tuttavia per questi nomi di persone e di certi elementi tecnici. Rile-

viamole nel testo medesimo apposto al primo volume: 1) le voci biografiche sono dedicate soltanto alle persone che hanno agito in seno alle cinematografie dell'Argentina, Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Messico, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Spagna, Stati Uniti d'America, Svezia, Svizzera, Ungheria, U.R.S.S.; 2) ai cosidetti « precursori del cinema », cioè agli scienziati, agli inventori, ecc., che hanno variamente contribuito alla genesi del cinematografo Lumière, non sono state dedicate voci singole, ma il lettore viene informato della loro opera nel primo paragrafo della voce *Cinematografo*. Invece quanti hanno brevettato i loro apparecchi posteriormente al 13 febbraio 1895 (data del brevetto Lumière) godono di una voce loro intitolata. Analogamente alla norma adottata per gl'inventori, i brevetti concessi ad apparecchi anteriori al cinematografo Lumière non hanno voce propria; di essi si fa menzione nella stessa voce *Cinematografo*.

Sottolineando ancora la nostra concordanza con i criteri di limitazione e di organizzazione della materia, i quali al di là di un carattere soggettivo hanno, bisogna riconoscerlo, una loro intima logica e una loro giustificazione, non vorremmo che il lettore temesse una carenza assoluta d'informazione sulle figure delle cinematografie giapponese, cinese, indiana o egiziana, per esempio, che possono imporsi alla curiosità e all'attenzione. Poiché nelle voci dedicate all'insieme documentario e all'evoluzione del cinema di ciascun paese si possono trovare, e si troveranno senza dubbio anche in seguito, a giudicare dalle voci di tal genere già pubblicate, delle notizie su tali figure, se non complete, in generale sufficienti. Per dare una misura concreta dell'attenzione consacrata a tali voci, notiamo che cinque pagine di fitto testo e di illustrazioni son riservate al cinema brasiliano (*Brasile*), due e mezzo a quello belga (*Belgio*), mezza a quello australiano (*Australia*). Nel complesso le voci biografiche si attribuiscono quel che suole definirsi « una parte da leone »: esse vanno dai nomi di secondo piano come *Avril* (Gine), in una decina di righe, *Barclay* (Steve), *Barclay* (Eric), *Bianchi* (Giorgio), *Berry* (Mady), *Brabant* (Andrée), ciascuno di una ventina di righe, *Bosé* (Lucia) di trenta circa, a nomi piuttosto importanti come *Canudo* in mezza pagina, *Balazs* in una pagina, e, illustrazioni comprese, *Autant-Lara* due pagine, *Capra* tre pagine e mezzo, *Blasetti* sei pagine e mezzo.

Queste ultime indicazioni faranno forse pensare a uno

squilibrio di proporzioni, che però può trovare una giustificazione, in esigenze di carattere «pratico»: per esempio nella lingua dell'edizione e nella piú o meno larga possibilità di una documentazione completa e seria.

Oltre a una identificazione precisa della persona, le voci biografiche offrono una definizione del personaggio e delle sue attività, un giudizio sulla opera, spesso attinto alla critica storica, una filmografia completa o essenziale, secondo i casi, e spesso una nota bibliografica. Per quel che riguarda le voci generali, che hanno anch'esse, oltre alla definizione, delle indicazioni storiche e una bibliografia, crediamo di poter dare una idea concreta della parte che è loro riservata, precisando che, per esempio, *Attore* comporta 19 pagine (testo e illustrazioni), *Astratto* (cinema) quasi una pagina, *Assoluto* (cinema) 26 righe, *Avanguardia* cinque pagine di cui quattro riservate a illustrazioni diverse, *Azione!* cinque righe, *Cabina di proiezione* 70 righe, *Campo visivo* 50 righe, *Angolazione* 60 righe e una pagina di illustrazioni (quest'ultima figura alla tavola XCIV e non alla tavola CXIV come indicato nella voce).

Indubbiamente come ogni impresa umana, e «a fortiori» ogni opera dovuta alla collaborazione di numerose persone e dalla pubblicazione assai protratta nel tempo, questa Enciclopedia comporta qualche errore, qualche difetto, qualche manchevolezza, dipendenti, in generale, piú dal lavoro di esecuzione o di traduzione dei testi di autori stranieri che non di impostazione. Cosí, ad esempio, talune informazioni relative a legislazioni o regolamenti appaiono già superate per una modificazione delle disposizioni o in un senso che rispetti e ribadisca l'originale o in un senso completamente opposto; talvolta un inciso spostato senza dubbio in fase di traduzione colloca un film in una categoria anziché in un'altra, conferendogli, in tal modo, un peso e delle caratteristiche ch'esso non possiede; d'altro canto non viene registrata una voce come «Black Maria», primo studio di Edison dalle caratteristiche assai particolari, né «Bipack», complesso di due pellicole sovrapposte usato per il cinema a colori o per l'esecuzione di trucchi, né un nome come quello di *Brasillach* (Robert), specie quando si ritrova quello del suo collaboratore *Bardèche* (Maurice), personalità assai piú modesta come critico, la cui partecipazione alla compilazione della «Histoire du cinéma» portante i loro due nomi fu notoriamente meno impegnativa.

Non vogliamo insistere ulteriormente su questi nei. In fin

dei conti si tratta di nei modesti in se stessi, e soprattutto se commisurati all'insieme dell'opera, la quale, ripetiamo, rappresenta un'idea originale, uno sforzo felice e magnifico, un lavoro imponente e riuscito, assolutamente degno di attenzione... e del sacrificio finanziario imposto alla borsa degli studiosi per il suo acquisto.

Al momento di licenziare questa nota vediamo il III volume, appena uscito. Ne parleremo prossimamente, la lettera « C » essendo piuttosto importante nel vocabolario cinematografico.

Carl Vincent

PAOLO TOSCHI: *Origini del teatro italiano,* Biblioteca scientifica Einaudi, 1956.

Potrà forse sembrare strano, ma la lettura di questo importantissimo trattato del Toschi sulle origini del nostro teatro ci ha fatto tornare alla mente un libro del teorico russo Evreinov, che portava come titolo: « Il teatro nella vita ».

Non era un testo di estetica teatrale, bensí di psicologia, in cui si tendeva a riconoscere come principale tra gli istinti naturali ed umani quello della teatralità; l'esigenza cioè di essere « diversi da quelli che siamo », di « fingere », di « trasformarsi ». E venivano portati come esempi il comportamento dei bambini, delle piante e persino degli animali.

Perché mai, si domanderà il lettore, tale accostamento tra il vecchio trattato, e questo « Origini del Teatro Italiano », pubblicato da Einaudi? Cercheremo di chiarire il nostro punto di vista.

Il Toschi, penetrando con la sua profonda indagine nella realtà italiana, dimostra come le origini del nostro teatro si ricolleghino alle feste di propiziazione e di rinnovamento del nuovo ciclo stagionale. In una civiltà eminentemente agricola come la nostra la vita dell'uomo è legata strettamente ai prodotti della terra e al variare delle stagioni. E' logico quindi, sia che si compiano cerimonie per far in modo di avere un buon raccolto, sia che, a raccolto avvenuto, ci si lasci andare ad un periodo di baldoria, ci si mascheri, si sovverta per burla l'autorità costituita, si mangi e si beva piú del solito, si finga in-

somma o ci si illuda di essere diversi da quello che si è costretti ad essere per il restante periodo dell'anno.

Sfogo quindi, dell'istinto teatrale; ecco spiegato il riferimento alla teoria di Evreinov; ma mentre là si tratta di un fenomeno di psicologia individuale, qui si tratta dell'estrinsecazione dell'esigenza di una collettività. E qui ci piace ricordare la tesi del Toschi, secondo il quale la baldoria e i periodici banchetti fuori dell'ordinario sono caratteristici e naturali in un popolo, come il nostro, a basso tenore di vita.

Come era logico attendersi da un maestro dell'etnografia, ogni tesi è sostenuta e documentata da abbondanti riferimenti al folklore e alle nostre tradizioni popolari, presenti in così gran copia che ad un primo superficiale esame può accadere di scambiare per divagazione erudita anche l'elemento utile a fornire alle tesi una solida base.

Dunque dai riti di Carnevale, Calendimaggio e Pasqua, nasce il nostro teatro. E se dalla liturgia romana prende le mosse il teatro sacro, sono i riti pagani di propiziazione e di rinnovamento che danno l'avvio alla commedia italiana.

Né si può passare sotto silenzio la suggestione che emana da alcune tesi, come l'origine diabolica di Arlecchino, Zanni e Pulcinella; o l'aver identificato il germe della commedia satirica nelle confessioni pubbliche dei peccati, nelle quali la collettività si purificava e si rinnovava.

E' proprio questo aspetto delle origini del nostro teatro a farci ricordare che stiamo scrivendo per una rivista di studi cinematografici. E concludiamo così, invitando chi ne abbia voglia, a sviluppare la nostra enunciazione: negli anni dal 1945 al 1947 non era forse la società italiana in fase di profondo e sostanziale rinnovamento? E l'aver presentato quella società nella sua realtà integrale, nei modi del neo realismo cinematografico, non costituisce, in certo modo, una forma di « confessione collettiva pubblica »?

Tanto è vero questo, che la ormai monotona teoria dei panni sporchi che si dovrebbero lavare a casa propria, citata a proposito, ma a sproposito, del cinema neo-realista italiano, costituisce il comodo paravento dietro il quale si celano soltanto coloro che in qualche maniera temono le affermazioni della verità e della libertà.

Vittorio Castagnola

ROGER MANVELL: *The Film and the Public*, Penguin Books, 1955.

I « Penguin Books » in tutto il Regno Unito e negli altri stati in cui la lingua ufficiale è l'inglese, sono sinonimo di informazione e cultura su vastissima scala, e in tal senso popolare. Pure la clamorosa riuscita, oggi anche da noi, delle edizioni tascabili che forniscono per poche lire ogni genere di cognizioni, dai discorsi sulle stelle a quelli intorno alle api, ai fatti storici, ai romanzi, e cosí di seguito, non deve trarre in inganno circa la loro serietà, anche se non va nascosto che il carattere di informazione universale che li distingue, li fa mancare a volte di una certa profondità.

La « Penguin Books » ha voluto recentemente arricchire la collana riguardante la cultura varia, con un secondo libro di Roger Manvell, « The Film and the Public » che succede al volume intitolato « Film ».

« The Film and the Public » non è tuttavia un seguito vero e proprio del testo precedente, ma uno studio che differisce per interessi e metodo. L'autore svolge la premessa contenuta nel titolo dividendo lo scritto in due parti ben distinte; l'una, riguardante il problema cinematografico in maniera specifica, affronta l'evoluzione del film come mezzo di espressione, l'altra prima pone in rilievo il carattere industriale del cinema illustrandone gli aspetti economici e produttivi, poi cerca di porre in relazione il cinema con la società. Il testo del Manvell si conclude infine con un breve capitolo dedicato alla convivenza tra le due forme di spettacolo visivo del nostro secolo: il cinema e la televisione.

Un'osservazione sulla schematizzazione a cui è improntato tutto il libro: il Manvell scompone il fenomeno del cinema in piú parti, conferendo a ciascuna di queste un suo interesse proprio, sicché ciascuna diviene oggetto di studio autonomo.

La confusione in cui sono incorsi un poco tutti, chi piú chi meno, coloro che hanno scritto storie del cinema, deriva proprio da questa imprecisione metodologica. Un fenomeno cosi complesso, che comporta una molteplicità di aspetti, va affrontato con estrema chiarezza e studiato di volta in volta nelle prospettive dei singoli punti di vista.

Manvell deve aver avvertito questa esigenza, ma poi, costretto forse dai limiti che egli stesso s'era imposto con la generalità dello studio e la conseguente ristrettezza dello spazio editoriale, è sceso ad un compromesso. Tuttavia il panorama offerto è vasto; risponde molto bene a quanto si proponeva

una simile pubblicazione, che riassume un poco la pluriennale esperienza dell'autore, trovatosi prima o poi a contatto con tutte le componenti della disciplina cinematografica, e cioè dare una visione informativa e chiara e schematica, onde permettere anche al profano di abbracciare in una stessa lettura tutti o quasi i problemi esistenti.

Nella prima parte vi si trova una storia dell'evoluzione del film come mezzo di espressione: dalla preistoria ad oggi, cinquant'anni, giusto cento pagine. Una galoppata.

Segue una selezione di alcuni film rappresentativi nello sviluppo dell'arte cinematografica, nella quale il criterio di scelta si rivela tuttavia discutibile: una sola opera di Chaplin *(Monsieur Verdoux)*, inclusi invece *La Belle et la Bête* e *The third man*. Anche su una lista di 23 film, per cui ovviamente il carattere informativo, statistico oserei dire, nuoce, si sarebbe potuto osservare un maggiore rigore di scelta. Forse il Manvell non si è saputo decidere fra la tentazione di menzionare film che a suo parere sono dei capolavori e altri che invece, pur non raggiungendo sul piano dell'arte una completa coerenza di stile, hanno tuttavia recato un apporto allo sviluppo della espressione cinematografica. E ciò deriva próbabilmente da un eccesso di nostalgia, a cui purtroppo anche un critico colto e avvertito come il Nostro andrebbe soggetto, verso certi schemi estetici che hanno la responsabilità di aver sopravvalutato per es. opere come quelle dell'anteguerra francese oppure i film dell'avanguardia.

Pieno di attrattive invece si rivela il capitolo dedicato ai rapporti tra il cinema e la società. I critici e gli studiosi inglesi hanno sempre dimostrato un grande interesse per quelle reazioni che lo schermo suscita su un'assemblea di spettatori, agli effetti nei giovani, ai problemi di censura sollevati di volta in volta, in breve a tutti i fenomeni che il fatto filmico produce dal momento in cui il film viene programmato. Il largo credito che essi concedono al cinema, non solo come fatto artistico, ma soprattutto come mezzo educativo e propagandistico, ci viene rivelato anche dal Manvell, il quale nel capitolo « The cinema and society » dedica non poco spazio al problema, rivelando per esso un interesse che la nostra critica ha sempre trascurato.

Lo sviluppo della cinematografia per ragazzi in Gran Bretagna e del film educativo in genere ha creato una serie di nuove istanze, producendo non solo nuove forme di spettacolo, bensì opere che dimostrano sovente un impegno piú pro-

fondo sul piano sociale e morale. Le vie seguite in Gran Bretagna ed in altri paesi nella produzione di una simile categoria di film viene illustrata dal Manvell con dati interessanti.

Nei rapporti tra il cinema e la televisione l'autore non va al di là di una trattazione generica, auspicando e prevedendo quasi una prossima e quanto mai possibile collaborazione fra lo schermo grande e quello piú ristretto. E si avverte in questa conclusione del Manvell un'esigenza che trascende il problema specifico del mezzo adottato, cioè televisivo oppure filmico, e rivela il vero fine della trattazione, e cioè di mostrare ad un pubblico anche non specializzato, ponendolo il piú possibile in rilievo, il potere educativo e quindi morale del linguaggio delle immagini. In fondo il pubblico inglese è costituito quasi per la totalità da protestanti, e la fede protestante ha un sottofondo di puritanesimo, specie in Gran Bretagna, il che significa pretendere, da una qualsivoglia forma di spettacolo, atteggiamenti forse non necessariamente morali, ma perlomeno moralistici.

Silvio Maestranzi

I FILM

The rose tatoo (La rosa tatuata)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Hal Wallis - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Tennessee Williams - *Adattamento e sceneggiatura*: Tennessee Williams e Hal Kanter - *Regia*: Daniel Mann - *Fotografia* (*in Vistavision*): Farciot Edouart - *Scenografia*: Sam Comer e Arthur Krams - *Attori*: Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan, Ben Cooper, Jo Van Fleet, Virginia Grey, Sandro Giglio.

Non è da oggi che andiamo ripetendo che la intelligenza e la capacità recitativa dell'interprete filmico, anche se indubbiamente informate ad un principio stilistico, non possono considerarsi elementi sufficienti a conferire coerenza espressiva ad un personaggio, in quanto tale coerenza non può esistere in senso assoluto al di fuori di quella dell'opera nella sua unità e quest'ultima non può nascere al di fuori di un criterio di scelta in senso formativo che costituisca norma all'espressione. E' evidente infatti che l'interprete determina la forma del proprio atteggiarsi, ma che tale forma, al contrario di quanto avviene nello spettacolo teatrale, non è affatto definitiva nel film in quanto dipendente dai mezzi espressivi a disposizione dell'autore; e che inoltre la forma concretamente assunta dall'immagine dell'interprete sullo schermo è inevitabilmente dipendente, nella sua validità espressiva, dal rapporto che la lega agli altri elementi con cui coesiste nell'inquadratura, nonché dal rapporto ritmico che esiste tra ogni inquadratura del film in cui appare l'interprete e tutte le altre. Il che conferma come, con buona pace di tanti improvvisati teorici, l'opera d'arte si proponga sempre in una indivisibile unità stilistica, e come tale unità stilistica non possa non ricondursi alla irrepetibile individualità dell'esistenza. L'attività dell'interprete ha quindi alla base un principio formativo, che del resto il Dewey ha giustamente affermato potersi rinvenire in ogni attività dell'esistenza, che la rende una tecnica artistica, ed è evidente che il contributo di collaborazione di un interprete sensibile e intelligente è per l'autore del film un fattore di strumentalità attiva particolarmente importante: non sufficiente comunque ad assicurare all'opera una coerenza espressiva, ed a volte addirittura negativo per la supina acquiescenza che

comporta per il regista del film alle esigenze divistiche con conseguente rinuncia ad ogni autentica scelta dettata da necessità espressive. Naturalmente esiste il caso in cui la prestazione dell'interprete, pur nei limiti suddetti, rappresenta l'unico elemento del film in cui sia rinvenibile un principio stilistico, e per tale motivo si afferma, in senso ovviamente analogico, essere l'interprete il vero autore del film. Simili eventualità si sono presentate più volte nella carriera di Anna Magnani, attrice di personalità esuberante e di forte temperamento, facilmente portata ad eccessi di caratterizzazione e a compiacimenti esibizionistici, nonostante l'indubbia felicità di certi toni espressivi: ed infatti le migliori prestazioni dell'interprete coincidono con le occasioni in cui la personalità dell'autore ha saputo risolvere il personaggio in coerenza stilistica, come ha fatto Rossellini in *Roma città aperta,* piuttosto che con quelle, come *Bellissima* o *L'onorevole Angelina,* in cui l'autore si è dato a sfruttare, nel modo più scoperto, le risorse dell'interprete. In questo *The rose tattoo* sono presenti, oltre al peso dell'interprete, anche le fumisterie del mondo di Tennessee Williams, elemento assolutamente deteriore in mano ad un regista grossolano e retorico come Daniel Mann, nonché superficiali e convenzionali reminiscenze di quello « stile del neo-realismo italiano » che è divenuto un'ottima targa pubblicitaria. Il risultato è naturalmente quello di un confuso pasticcio, da cui è rigorosamente abolita ogni minima coerenza narrativa e perfino logica, in cui personaggi al limite della demenza urlano freneticamente o si inerpicano su pali di zavattiniana memoria per mostrarsi innamorati. Non v'è mai nel film un momento di equilibrio e di misura, di buon gusto e di intelligenza: l'ambiente è generico e lontano dal clima morale dei personaggi, i caratteri sono vaghi e risibili, la struttura narrativa declamatoria ed enfatica. Ogni elemento del film è frutto di una irritante casualità, e dell'assoluta assenza di ogni precisa intenzione espressiva del regista profittano attori concitati e gigioni come Lancaster che offre un'avvilente testimonianza della propria capacità clownesca. In tale grossolano polpettone la personalità dell'attrice spicca per autorità e fermezza di intenzione, non altrettanto per coerenza e misura: se non mancano accenti del personaggio ricchi di umanità e di notevole sottigliezza psicologica, molto spesso esso ricade in frusti schemi recitativi dell'interprete in un compiaciuto atteggiarsi. E se la mutevolezza di toni, spesso incoerente, del personaggio offre all'interprete occasione di una notevole capacità di dimostrazione di versatilità, essa è anche motivo di uno scarso rispetto di quei limiti di gusto e di quella puntualità e funzionalità di espressione che caratterizzano la presenza nell'attore di un'autentica intenzione stilistica.

Desperate hours (Ore disperate)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William Wyler - *Soggetto*: basato su un romanzo e un dramma di Joseph Hayes - *Sceneggiatura*: Joseph Hayes - *Regia*: William Wyler - *Fotografia (in Vistavision)*: Lee Garmes - *Musica*: Gail Kubik - *Attori*: Fredric March, Humphrey Bogart, Martha Scott, Arthur Kennedy, Dewey Martin, Gig Young, Mary Murphy, Richard Eyer, Robert Middleton.

Questo film di William Wyler offre l'occasione di una felice testimonianza della perfezione artigianale a cui sanno pervenire i modelli piú illustri del cinema medio americano: una perfezione idonea a suscitare nel pubblico una tale forza di suggestione psicologica da rendergli impossibile ogni considerazione critica che tenda a sottoporre ad esame la natura delle reazioni emozionali. Poiché il mestiere di Wyler è veramente un mestiere eccellente, che sfrutta con estrema sagacia le preferenze e le debolezze dl pubblico fondandosi su una conoscenza approfondita di esso, il cui segreto consiste nel tenere costantemente avvinto in senso emozionale lo spettatore per mezzo di una narrazione di cosí teso ritmo e di cosí viva tensione da vietargli ogni riflessione. Al nome di Wyler, autore di poliforme attività, sono legate anche opere di rilievo stilistico elevato, come *Dead end* (Strada sbarrata), *These three* (La calunnia), *Jezebel* (La figlia del vento), *Little foxes* (Piccole volpi), ma forse nessuna quanto *Desperate hours* è efficace dimostrazione del suo straordinario mestiere. Il film, nonostante la sua stuttura corale, non raggiunge mai la commossa umanità di taluni momenti di *The best years of our life* (I migliori anni della nostra vita), né è un saggio di superba sapienza tecnica della forza di *Detective story* (Pietà per i giusti); è però cosí abilmente costruito, cosí stringatamente montato, cosí perfettamente interpretato, che i suoi molti difetti vengono mascherati dall'incalzante ritmo psicologico del racconto. Il film, come altre opere di Wyler (tra cui massima *Detective story*) sfrutta un singolarissimo tipo di « suspence », che nasce essenzialmente dall'unità di luogo in cui agiscono i personaggi, quasi costretti in una assurda convivenza, e dall'aver l'autore eliminata quasi programmaticamente, contro ogni « regola del gioco », ogni incertezza drammatica. Nel film tutto è chiaro dopo poche battute, e la tensione emotiva è tenuta desta da una serie di espedienti accortissimi che tendono a variare continuamente i termini dei rapporti drammatici, pur mantenendoli nelle loro strutture fondamentali: sí che il racconto si articola, in virtú di una sapientissima sceneggiatura, su un rapido mutare di prospettive, su un incalzare di situazioni, su un intensificarsi drammatico, che trova la puntuale soluzione nella sequenza finale del film. Il tutto realizzato con quel linguaggio, vigoroso e scabro, caratteristico di Wyler, attento a conferire un vivo risalto ai personaggi soprattutto per mezzo di un sapiente combinarsi della dinamica di essi con quella della camera, sensibile alle suggestioni figurative, con l'uso di inconsuete angolazioni, accorto nell'equilibrio degli elementi visivi e sonori, pronto ad uno sfruttamento delle risorse ritmiche del montaggio. E quali esempi di un tale intelligente uso dei mezzi del linguaggio filmico basterebbe citare la sequenza della rissa tra il bandito e la donna, perfetta per raccordi di angolazioni e per tempi di durata delle inquadrature. Ma ad un esame appena approfondito non è difficile accorgersi che tutte le suggestioni del film sono frutto di un abile mestiere che non giunge mai ad una indagine sull'umanità dei personaggi, che la costruzione narrativa è artificiosa e meccanica, che personaggi e situazioni drammatiche sono convenzionali e fruste e soltanto apparentemente originali ed autentiche. La struttura narrativa del film procede infatti a blocchi, presentazione della famiglia, arrivo dei banditi, loro permanenza nella casa,

finale, e i raccordi tra di essi sono voluti e forzati, come affrettata e superficiale è la descrizione della famiglia di cui Wyler sbriga tutti gli elementi nel primo quarto d'ora del film, quasi ansioso di liberarsi di tali aspetti umani dei personaggi che rischierebbero di intralciare in seguito il perfetto meccanismo della vicenda. E' ovvio che assai piú efficace sarebbe stato che la condizione umana dei componenti la famiglia si concretasse nel momento di piú teso conflitto drammatico, e non in uno sbrigativo « antefatto », che cioè il senso vivo del loro affetto prorompesse con vigore proprio nel conflitto con la violenza. Viceversa i rapporti tra di essi sono in gran parte melodrammatici o retorici, fatta eccezione per la figura del padre, come del resto si muovono nei limiti di consueti clichés, appena ravvivati da qualche felice notazione, i personaggi dei « gangsters » e della polizia. Cosí pure i rapporti tra i due fratelli, che avrebbero potuto fornire occasione di ben viva materia drammatica, sono soltanto superficialmente accennati da Wyler e da lui usati soltanto come espedienti per talune svolte narrative: basti notare come la notizia della morte del fratello giunga al gangster in un momento del tutto inutile in senso drammatico, in quanto la situazione del personaggio è già completamente definita. I pochi momenti in cui l'autore sembrerebbe voler studiare con piú viva partecipazione l'intimo significato delle violenze, dei timori, degli abbandoni dei personaggi, sono i migliori del film ma essi vanno ricercati non già nelle scene enfatiche e declamatorie, ma in talune brevi notazioni, quasi allusive, insospettatamente ricche di umanità: come nel colloquio tra padre e figlio, o nello sguardo di vivo rimpianto con cui il giovane gangster segue gli schiamazzi festosi dei giovani sull'auto. Ciò che domina nel film è infatti la disperata ricerca della massima tenzione emotiva in un gioco drammatico spesso cosí scoperto da apparire arrischiato: ed infatti ben scarsamente credibile appare, anche sul piano logico, la condizione umana di quei personaggi che entrano ed escono dalla propria casa senza dare alcuna notizia sui banditi nascosti. Inoltre la sequenza dell'« esecuzione » si rivela fin troppo apertamente un espediente di maniera per ravvivare in qualche modo, con un diversivo « esterno », il tono della narrazione. La quale è tutta artificiosamente costruita per una preordinata ricerca di effetti: certe astuzie (come l'annuncio da parte della radio dell'evasione dei banditi) e la dimenticanza in giardino della bicicletta da parte del bambino, che « preparano » l'arrivo e la scelta del rifugio da parte dei banditi; come le intenzioni di uscire del bambino che « preparano » la sua infelice sortita che renderà nullo il coraggioso gesto del padre; come i « ritorni » del fidanzato che servono soltanto ad acuire la tenzione psicologica) appaiono fin troppo scoperte; e tutta la parte finale, dal ritorno del padre a casa, rischia addirittura il ridicolo per la sua acchinosità. L'interesse umano, che la vicenda sembra proporre all'inizio, va cosí gradualmente svilendosi con il procedere del film, sempre piú impegnato a sollecitare soltanto le molle di un meccanismo perfetto che scatta puntualmente nei confronti di certe suggestioni emozionali: i personaggi finiscono col divenire quasi tutti dei pretesti e le situazioni drammatiche delle soluzioni di un gioco decisamente sterile. Soltanto la figura del padre, con il suo intimo conflitto tra la dignità of-

fesa e la paura fisica, con le sue contraddizioni tra momenti imprevisti di inconsulto ardimento e pause di stanco abbattimento, con il suo continuo travaglio mentale per sopperire alla insufficienza fisica, assume nel film una certa coerenza ed una intensa drammaticità. Ciò anche per merito della prestazione dell'interprete, Fredrich March, di una intelligenza e di una sensibilità ancora una volta eccezionali. Naturalmente la ricchezza di notazioni umane e di toni drammatici del personaggio non può essere sufficiente a conferirgli una coerenza assoluta in quanto ogni personaggio esiste, in senso espressivo, in quanto collegato ad altri personaggi e ad un ambiente in una serie di rapporti drammatici: e sono proprio tali rapporti, in dipendenza della convenzionalità degli altri caratteri e della artificiosità degli sviluppi narrativi, a denunciarne i limiti. Nondimeno la prestazione di March, e in via subordinata quella di tutti gli altri interpreti, resta l'elemento di maggior interesse del film: non soltanto per l'abilità recitativa dei singoli ma per la perfezione di un ritmo di « entrate » e di « uscite », di « tempi » e di raccordi, che ha raro riscontro pur nella perfezione artigianale del cinema americano.

N. G.

La Televisione

L'Alfiere

Dal romanzo omonimo di Carlo Alianello - *Riduzione e sceneggiatura televisiva*: Carlo Alianello e Anton Giulio Majano - *Interpreti*: Fabrizio Mioni, Aroldo Tieri, Emma Danieli, Achille Millo, Ivo Garrani, Ubaldo Lay, Enzo Turco, Maria Cristina Mascitelli, Domenico Modugno, Maria Fiore, Ilaria Occhini, Antonio Battistella, Nino Manfredi, Edoardo Passarelli - *Regia*: Anton Giulio Majano.

Carlo Alianello è uno dei piú quotati scrittori contemporanei e giustamente gli sono stati conferiti due ambiti premi letterari, il premio Bagutta 1947 per « Il Mago Deluso » e il premio Marzotto 1952 per « I soldati del Re ».

L'*Alfiere* è il suo primo romanzo e risale al 1942; in esso l'autore, con abilità da consumato romanziere, ci descrive i sussulti, le contraddizioni, le perplessità, lo sfacelo morale da cui era minato il mondo borbonico alla vigilia della sua definitiva caduta.

Protagonista del romanzo è Pino Lancia, un giovane ufficiale borbonico pieno di entusiasmo, il quale ha un solo ideale, la lealtà militare, la fede nella parola data e per esso combatte fino all'ultimo nonostante che tutto intorno a lui crolli.

Questa figura che lotta sino in fondo per una causa che egli sa essere perduta, con grande sprezzo della vita, rinunziando persino all'amore di una ragazza che gli chiede per contropartita il tradimento, finisce per esercitare sull'animo del lettore un fascino particolare e per imporre rispetto e attenzione alle ragioni, non poche e non di trascurabile importanza, che militavano in favore del regime borbonico.

E' riuscito Fabrizio Mioni a comunicare ai telespettatori questo fascino del personaggio di Pino, la simpatia umana che emana dal suo stare coscientemente dalla parte del piú debole?

Francamente no. E forse la responsabilità ricade su chi lo ha prescelto per questo personaggio che richiedeva un volto intelligente, nobile, sensibile, mentre il Mioni ha una maschera da fanciullo ingenuo e svagato.

Di conseguenza il Pino interpretato dal Mioni è diventato, invece di un ufficiale cosciente del valore del proprio ideale e delle conseguenze anche pratiche a cui va incontro, un ufficialetto che ripete come un grammofono sempre le stesse vuote parole di fedeltà alla

corona imparate alla Accademia militare e leggermente incosciente e testardo.

In quanto poi alla sceneggiatura televisiva, ricavata dal romanzo dal Majano e dallo stesso Alianello, dobbiamo dire che evidente è apparsa la prevalenza della personalità del Majano su quella dell'autore. Quell'inserimento cosí ingiustificato di tante canzoni ci ricorda il Majano regista cinematografico dal gusto discutibile e quasi fumettistico.

La tecnica della realizzazione infine, che ricalca pedissequemente i modi propri della tecnica cinematográfica, è quanto di piú antitelevisivo ci possa essere.

Ecco degli esempi. Nel cinema si può adoperare la soggettiva perché c'è la possibilità di sostituire al personaggio la macchina da presa, ma nella TV (parlo degli spettacoli a ripresa diretta) questo non è possibile, altrimenti si ha un falso punto di vista soggettivo che fa perdere allo spettacolo il senso del piazamento del personaggio, il che è appunto accaduto allorché il Majano ha adoperato questo mezzo di espressione antitelevisivo.

Lo stesso dicasi per le angolazioni corrispondenti. Il cinema le adopera, ma falsa la direzione degli sguardi dei personaggi di quel tanto che basta a far sí che si incrocino. La TV, (parlo sempre della ripresa diretta) questo non lo può fare, perché la telecamera riprende una realtà, i due personaggi che si guardano e parlano, che non può essere falsata.

Possibile che queste osservazioni cosí ovvie non vengano fatte dal Majano dopo le numerosissime e impegnative regie televisive da lui sostenute?

Concludendo, se si esclude l'interpretazione di Aroldo Tieri e Domenico Modugno, tutto il resto in questa edizione televisiva dell'*Alfiere* di Alianello è risultato di una mediocrità esasperante, una vera offesa all'intelligenza e al gusto dei telespettatori.

Il giardino dei ciliegi

Commedia di Anton Cecov - *Traduzione di* Virginio Puecher e Barbara Portilief - *Interpreti*: Sarah Ferrati, Fulvia Mammi, Diana Torrieri, Annibale Ninchi, Vittorio Sanipoli, Renato De Carmine, Marcello Giorda, Laura Carli, Elio Jotta, Aida Perego, Aldo Silvani, Giuseppe Caldani, Adolfo Spesca, Riccardo Tassoni - *Regia*: Claudio Fino.

« *Vorrei avvicinarmi il piú possibile alle autentiche, primitive intenzioni di Cecov; intenzioni che spesso e, d'altronde comprensibilmente, sono state deformate. Scoprire i personaggi cecoviani, e sopratutto scoprirli con la televisione, è impresa ardua. Fortunatamente l'autorità degli interpreti ci dà le piú ampie garanzie* ».

Questo ha dichiarato il regista Fino alla vigilia della trasmissione televisiva de « Il Giardino dei Ciliegi », fissando senza accorgersene a priori i limiti del valore dello spettacolo da lui diretto. Il quale si è basato principalmente sulla bravura degli interpreti e sul potere selettivo della telecamera, che ha colto alcuni — non tutti — dei piú felici momenti interpretativi degli attori.

E questo significa scoprire i personaggi cecoviani?

A mio avviso può essere considerato solo un avvio. La vera scoperta infatti di essi si ha non tanto selezionando e mettendo in evidenza i piú significativi istanti espressivi dei singoli personaggi,

bensì studiando i rapporti che intercorrono fra di essi e dando valore espressivo ai silenzi, quei lunghi silenzi che nei testi di Cecov sono, come l'aria, indispensabili perché i personaggi possano vivere e agire. Fino è venuto meno alla prova e la sua resta una mancata edizione televisiva, cioè nei termini propri del linguaggio televisivo, del celebre lavoro cecoviano.

Nordici del Golfo

Documentario di Ugo Gregoretti e Carlo Mazzarella

E' un documentario che descrive la vita che conducono a Napoli, a Capri, a Sorrento e in altri posti del golfo partenopeo molti scandinavi alcuni dei quali definitivamente stabilitisi in Italia.

Condotto secondo uno schema da inchiesta risulta piacevole e istruttivo. Alcune dichiarazioni dei pittori tedeschi che risiedono a Positano assumono un valore culturale anche notevole come testimonianza dell'interesse spirituale che Napoli e dintorni esercitano sugli stranieri al di là del puro e semplice interesse turistico.

E', questo del documentario-inchiesta, un settore che, sviluppato gradualmente dalla TV italiana, potrebbe effettivamente porre le premesse per un dialogo tra vari gruppi culturali ora isolati, tra provincia e provincia, tra campagna e città, tra popolo e mondo della cultura, che è una delle aspirazioni fondamentali del mondo contemporaneo.

Angelo D'Alessandro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441